

Жизнь и литература в Римской
республике

Тенни Франк

TENNEY FRANK

II
LIFE
AND
II
LITERATURE
IN THE ROMAN REPUBLIC

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS
BERKELEY AND LOS ANGELES 1957

The Project Gutenberg eBook of Жизнь и литература в Римской республике.

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинстве других частей света без каких-либо затрат и почти без ограничений. Вы можете копировать, дарить или повторно использовать ее на условиях Лицензии Проекта Гутенберга, прилагаемой к этой электронной книге или размещенной на сайте www.gutenberg.org. Если вы находитесь не в Соединенных Штатах, то перед использованием этой электронной книги вам придется ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь.

Название: Жизнь и литература в Римской республике

Автор: Тенни Франк

Дата выхода: 30 октября 2022 [eBook #69272]

Последнее обновление: 19 октября 2024 г.

Язык: Английский

Оригинальное издание: United States: University of California Press, 1930

Кредиты: Тим Линделл и группа онлайн-распределенной корректуры на сайте <https://www.pgdp.net> (Эта книга была подготовлена на основе изображений, предоставленных электронной библиотекой HathiTrust).

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА GUTENBERG EBOOK LIFE AND LITERATURE IN THE ROMAN REPUBLIC ***

ТЕННЕЙ ФРАНК

Жизнь и литература в Римской республике

ИЗДАТЕЛЬСТВО КАЛИФОРНИЙСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
БЕРКЛИ И ЛОС-АНДЖЕЛЕС 1957

Издательство Калифорнийского университета
Беркли и Лос-Анджелес, Калифорния
Издательство Кембриджского университета
Лондон, Англия

Авторское право, 1930 г.
Регенты Калифорнийского университета

Первоначально книга была опубликована как седьмой том
Классические лекции Сатера

Третья печать

(Первое издание в бумажном переплете, вторая печать)

ОТПЕЧАТАНО В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ АМЕРИКИ

СОДЕРЖАНИЕ

I.	ВВЕДЕНИЕ: СОЦИАЛЬНЫЕ СИЛЫ	1
II.	РАННЯЯ ТРАГЕДИЯ И ЭПОС	30
III.	ГРЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ НА РИМСКОЙ СЦЕНЕ	65
IV.	ТЕРЕНС И ЕГО ПРЕЕМНИКИ	99
V.	ПРОЗА РИМСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ	130
VI.	РЕСПУБЛИКАНСКАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ И ЛИВИЙ	169
VII.	РЕАКЦИЯ ЦИЦЕРОНА НА ОПЫТ	197
VIII.	ЛУКРЕЦИЙ И ЕГО ЧИТАТЕЛИ	225

ГЛАВА I ВВЕДЕНИЕ: СОЦИАЛЬНЫЕ СИЛЫ

История интеллектуального первопроходчества, с трудом поддающаяся визуализации, не обладает той захватывающей силой, что дневник Марко Поло, но для разумного человека она имеет более глубокое очарование. Наши записи, однако, очень коротки и охватывают несколько тысяч из многих сотен тысяч лет. То, что мы можем просмотреть, - лишь малая часть всей истории. Если человеческой расе более 300 000 лет, то художественной литературе - менее 3000: наш сегмент достоверного знания составляет менее одного процента удивительной истории. Если биолог готов заглянуть в пласты, насчитывающие сто миллионов лет, чтобы проследить эволюцию растительного и животного мира, то вряд ли можно представить, что гуманист должен пренебречь какой-либо частью нашей жалкой скудной летописи духовных начинаний. Именно поэтому я хочу привлечь внимание к первым попыткам римлян выразить себя в литературной форме.

Пытаясь рассказать часть этой истории, я решил обратить особое внимание на то, как писатели того периода реагировали на окружающую их среду, поскольку этот аспект темы был несколько обойден вниманием в недавних исследованиях римской литературы. Конечно, это не новый метод подхода. Тейн, например, гнал увлечение экологическим детерминизмом галопом, который должен был удовлетворить самого оптимистичного бихевиориста, а его ближайшие последователи никогда не проверяли поводья. С тех пор у метода появились и более сознательные приверженцы. В частности, английские классики, которые обычно изучали историю и литературу вместе, в целом сохраняли здравомыслие и плодотворную координацию людей и их окружения. Однако за последние три десятилетия в наших университетах настолько усилилась тенденция к глубокой и узкой специализации, что у историка литературы появился соблазн пренебречь социальной, политической и художественной историей, что привело к печальным результатам. Например, ученый, изучающий классические прозаические формы, часто так заикливается на накоплении риторических правил от Горгия до Цицерона, что дает нам историю бесполезного схоластического механизма, а не постоянно оживающей прозы, которая фактически заново создавала соответствующую среду с каждым новым поколением. Схоластические критики римской лирики иногда настолько увлечены отслеживанием внешних условностей на протяжении веков, что упускают из виду душу поэзии, которая временно принимает форму условностей. То же самое относится ко всем литературным формам. "Источники и влияния",

прослеживаемые в словах, фразах и литературных обычаях, которые, в конце концов, редко объясняют творческое вдохновение, являются довольно привлекательной игрой для людей с хорошей словесной памятью и могут увлечь их от более масштабной работы по проникновенному постижению. Пятую симфонию Бетховена мало освещают программные заметки, педантично сообщающие, что "мотив судьбы" - это заимствованная фраза.

То тут, то там реакция против преувеличенного повторения литературных влияний толкает критиков в школу тех, кто предпочитает подходить к литературе как к "чистому" искусству. Такие критики, кажется, оправдывают свою доктрину, когда они ограничивают свой анализ более трансцендентными отрывками Шекспира или Китса, Катулла или Софокла. Однако, когда речь заходит о Данте, Гете, Вергилии, Мильтоне, да и вообще о большинстве поэтов с широкими социальными симпатиями, они дают очень неадекватный отчет о поэтическом продукте. Современная эстетика учит нас тому, как сильно подвержено субъективной интерпретации то, что мы называем красотой. По-видимому, даже в поэзии не существует такого понятия, как чистое, объективное, абсолютное искусство, выдержанное в едином ключе. На самом деле ни одна школа критики еще не сформулировала доктрину, достаточно широкую, чтобы охватить широкие диапазоны художественного творчества, и нам не стоит ожидать адекватной науки эстетики, если только психология не станет научной.

Протест одной из яростных школ гуманистов, что литературная критика должна игнорировать историю и биографию, не имеет смысла до тех пор, пока наши пытливые умы настаивают на том, чтобы лезть в них. Современная литература, конечно, заслуживает того, чтобы к ней подходили прежде всего с эстетическим восприятием, а поскольку читатель живет в том же мире, что и писатель, то скудная экзегеза, которая может потребоваться, может быть бессознательно усвоена из самого текста. Но любая великая литература далекого прошлого становится для нас, в той мере, в какой мы являемся нормальными людьми, чем-то помимо искусства. Это также свод документов, которые любой человек, интересующийся прогрессом искусства, идей или общества в любой из его групп, может найти очень ценными, и он будет упорно использовать их как документальные, несмотря на все протесты ревнивой литературной критики. Для Греции и Рима наши документы в любом случае не слишком многочисленны. Это очень мелкий гуманизм, который осмеливается настаивать на том, что никто не может прикоснуться к Вергилию или Спенсеру иначе как для эстетического наслаждения и суждений. Конечно, читать Данте ради его волнующих строк и потрясающей образности совершенно законно, но многие из нас настаивают на дополнительной привилегии перенестись в его таинственный мир странных идей, если только читать его так же, как читали его современники. Истинного гуманиста в любом случае интересует нечто большее, чем художественное выражение, а гуманист, занимающийся далекой литературой, должен быть таковым поневоле.

Конечно, справедливости ради стоит сказать, что, обращая внимание на среду, мы не станем отрицать, что врожденная одаренность каждого автора является и должна считаться главным фактором творчества, хотя и признаем, что она может быть самым труднодоступным для анализа элементом. Современная биология настаивает на реальности наследования, хотя и предупреждает нас, что это наследование настолько сложно, что до сих пор не поддавалось анализу и предопределению. Мы все признаем, что изучение социальной или литературной атмосферы или индивидуального обучения не объяснит ни страстную силу Катулла, ни пылкий юмор Плавта, ни слух Цицерона к гармонии звука. Однако, подобно Горацию в его *"Ars Poetica"*, нам остается лишь признать факты, признать качества и перейти к изучению провоцирующих стимулов.

Более того, есть особые причины для того, чтобы попытаться поместить римских писателей в их среду. Одна из них заключается в том, что свидетельства о состоянии римского общества настолько скудны и разрозненны, что нельзя ожидать от случайного читателя правильного их понимания, и даже специалист склонен пренебречь серьезной задачей реконструкции социальной сцены. В результате литературная история классики слишком часто оставляет у нас неверное ощущение, что перед нами лишь холодные безличные условности.

Другое дело, что среда настолько отличается от нашей, что воображение, оставленное без присмотра, рискует осовременить древнюю жизнь и древние выражения до такой степени, что исказит и декорации, и действующих лиц. При этом не ставится под сомнение тот факт, что греки и римляне были точно такими же, как мы. Их тела обладали теми же возможностями, потребностями и страстями, что и наши, их органы чувств получали впечатления, как и наши, их мозг решал проблемы с помощью тех же логических процессов, что и наш, несмотря на забавное утверждение прагматиков, что они только сейчас обучаются настоящему искусству "оперативного мышления". В этих отношениях передовые расы, похоже, достигли полного развития еще в доисторические времена, за много тысячелетий до Гомера. Псевдоантропология, которая несколько лет назад предположила, что изучение психологии хоттентотов может быть полезным для изучающего Платона, сошла со сцены. Критики, пытавшиеся убедить нас в том, что романтические чувства возникли менее тысячи лет назад, сейчас кажутся столь же смехотворными. Нам нет нужды повторять вопиющую ошибку Шпенглера, спутавшего умственные способности с временными условностями выражения, которые пытались ответить на потребности окружающей среды.

Но, признавая, что человеческая природа была тогда такой же, как сейчас, важно понимать разнообразие обычаев, мод, традиций, условностей и социальных потребностей, которые вызывали соответствующее художественное выражение, соответственно, отличающееся от нашего. Любовь и ненависть, несомненно, вызывали очень похожие физические ощущения у Катулла, Данте и Теннисона, но слова, которые эти три поэта использовали для выражения этих эмоций в стихах, опубликованных для их собственных читателей, имеют очень разные коннотации, потому что традиции их соответствующих периодов требовали различных серий подавлений и откровений. Ни одно из этих трех произведений не может быть напрямую переведено на язык любого другого, не вызывая ошибочных впечатлений. Языческая непосредственность строк Катулла, платоновский подтекст *"Новой жизни"*, христианский романтизм Теннисона - это разные миры, но не потому, что человек меняется, а потому, что меняется его окружение. Поклонники наготы, знающие только идиому своего времени, могут обвинять Теккерее в лицемерии, потому что не научились его переводить; но это не литературная критика. Те, кто упускает в латинской поэзии восторг от всплеска весенних песен и красок, характерный для средневековой поэзии к северу от Альп, склонны предполагать недостаток темперамента у классического поэта, тогда как простое объяснение может заключаться в том, что на севере весна приносит чувство освобождения, которое едва ли реализуется в Лациуме, где розы держатся до января, когда начинают распускаться новые крокусы и ветроцветы. Любовь к морю вряд ли можно было ожидать, пока мореплавание не стало достаточно безопасным; открытие компаса занимает свое место в истории романтизма. Романтический энтузиазм к суровым горным пейзажам вряд ли мог возникнуть у поэтов, которые знали только спокойные холмы Италии и которым высокие Альпы были известны главным образом как обиталище варварских разбойников.

Поэтому точная интерпретация любого автора прошлого предполагает полное погружение во время, общество и среду обитания этого автора. И здесь возникает необходимость попытаться выполнить трудную задачу - поместить литературные фигуры, которые мы хотим

обсудить, в их окружение. Поэтому в этой первой главе я попытаюсь в общих чертах обрисовать социальные изменения, которые необходимо иметь в виду для более детального изучения некоторых писателей республиканского периода.

Начало самовыражения Рима не столь увлекательно, как Греции. Греки каким-то образом опередили всех конкурентов. В умственной энергичности, в творческом воображении, в уверенности вкуса они, кажется, достигли 2500 лет назад той точки, которую более развитые из современных расовых групп все еще надеются достичь. Внезапный расцвет литературы, как только были реализованы возможности искусства записи, можно понять только при условии, что пение, декламация, повествование и споры продолжались среди их предков в течение многих веков до появления алфавита. Можно легко представить, что некоторые из предков греков обсуждали "идею добра" у костра в пещере за тысячи лет до Платона. Мозг такой мощности не возникает внезапно. Язык, такой гибкий и богатый, как у Гомера, предполагает века острого восприятия и точной речи. Но выводы, к которым пришли пещерные философы, исчезли вместе с дымом очага, потому что никто их не записал. Рассказ о том, чего достигло греческое воображение после того, как оно смогло оперировать накопленными записями, - это история, подобную которой мы, вероятно, никогда больше не услышим.

История Рима не столь поразительна, она должна быть такой, поскольку, как и наша, она была последующей. Северный полюс или Бетельгейзе не открывают дважды. Когда римляне достигли стадии самосознания, когда они почувствовали желание выразить себя, они нашли в почти идеальной форме естественные формы выражения, разработанные с безупречным вкусом греками из песни, танца, марша-гимна, набожной молитвы, диргеров, развлекательного рассказа или мимического представления. Песня, драма и диалог - неизбежные формы, учитывая человеческую природу, и эти формы были под рукой и были переняты латинянами, как и итальянцами в конце средневековья, когда познание раскрыло ценность литературы Рима.

Римская литература щедро использовала греческую. Сколько времени она сэкономила, вступив в такое наследство, мы не знаем. Сколько энергии и реализма она потеряла, поддавшись на уговоры греческих писателей, мы не можем сказать. Данте и Петрарка пили из латыни в меру быстрого творчества, многие другие - в меру ошеломленного опьянения. Бывало, что и латинские авторы пили слишком глубоко. Но важно то, что именно к моменту первого контакта римляне достигли умственной зрелости и развили способность понимать и использовать. Было много других народов того же периода, для которых греческая культура была полностью потеряна, потому что они были неспособны оценить ее. Фригийцы, каппадокийцы, пафлагонцы, галаты, армяне, полдюжины фракийских племен, сирийцы, египтяне, сицилийцы, карфагеняне, осканцы, умбрийцы, этруски, кельты, иберийцы и десятки других племен, живших во времена римлян, и внешне находящиеся примерно на той же ступени культуры, вступали в непосредственный контакт с греками, причем некоторые из них гораздо дольше и теснее, чем латиняне, и тем не менее оставались неплодовитыми в литературном отношении. Римляне, по сути, были единственным народом из десятков соседей Греции, который как нация ассимилировал и достойно продолжил новообретенную культуру.

Какими были римляне в то время - в середине третьего века до нашей эры, когда они начали контактировать с более древними греками? Это была небольшая группа в несколько сотен тысяч человек, одна из нескольких групп, вышедших из варварской Центральной Европы и проложивших себе путь в Италию в поисках земли, и они долгое время молча трудились над скучной задачей - заставить землю давать пищу. Некоторое время они были покорены

этрусками, но, наученные своими завоевателями использовать оружие в сильных массах, они применили этот урок, прогнав своих угнетателей и восстановив свои старые независимые городские собрания, вернувшись к обработке земли. Плодовитые и пуританские люди со строгой общественной моралью, они переросли свои границы и начали расширяться. В возникших столкновениях римляне вышли победителями. Организовав соседние племена в федеративный союз, они проявили особый либерализм, не имеющий аналогов среди варваров того времени, отказавшись от взимания дани; они также проявили воображение высокого качества в изобретении кооперативных лиг и необычную способность к юридической логике в формировании муниципальных и гражданских форм. Изобретательность варварских строителей федераций последних пятидесяти лет IV века до н. э. до сих пор вызывает восхищение историков, хотя вся эта работа выполнялась молча и с таким слабым осознанием ее высокого качества, что никому даже не пришло в голову вести ее учет. Не стоит называть такой народ лишенным воображения.

Конечно, у латинян, очевидно, было мало мифов и сказок, подобных тем, что возникли в помощь литературным усилиям в некоторых других регионах. Возможно, склонность к молчаливому действию, уважение к логике и фактам можно объяснить этим отсутствием - хотя такое объяснение просто задает вопрос. Мы до сих пор не знаем, что подразумевается под наследованием психических качеств. Что такое "мифотворчество", мы также не знаем.

В Греции, где мифы росли повсюду, чтобы облечь в форму поэтические измышления, мы знаем, по крайней мере, что племена мигрантов пришли и унаследовали от народов Эгейского мира десятки антропоморфных божеств и героев, которые со временем объединились в циклы более или менее родственных групп. Хеттские герои становятся греческими богами, а критские боги - греческими героями. Я не хочу сказать, что случайность объясняет всю греческую мифологию, ведь греки наслаждались сказками и сохраняли их. Но там, где ранние контакты греков были удачными, римлянам не повезло. Римляне по прибытии в центральную Италию не знали божеств в личной форме, о которых можно было бы собирать сказки, а когда появился антропоморфизм, он был навязан этрусками в связи с божествами, которые так и не были полностью ассимилированы. Римляне прошли почти весь путь от примитивного анимизма к утонченности, а затем к скептицизму, и этот опыт лишил их поэтической фабулы, которая всегда была самой вдохновляющей в раннем искусстве.

О первобытном вокале в художественной форме в Риме мы знаем очень мало. Оно было так же основательно уничтожено нахлынувшим греческим влиянием, как и английский эпос и лирика норманнским завоеванием; даже больше, поскольку, не будучи написанным, оно исчезло, в то время как древнеанглийский материал сохранился, по крайней мере частично, в пыльных архивах. Старые римляне позже говорили, что помнят, как слышали героические баллады, и мы им верим, потому что первые эллинизаторы нашли родной балладный метр (сатурнианский), который был настолько хорошо установлен, что они могли использовать его для перевода "Одиссеи" и для родного эпоса. Неримляне, такие как Ливий и Невий^[1], не стали бы использовать сатурнианский стих, если бы народное ухо не привыкло к нему и не требовало его. Существовали также религиозные песни, сопровождавшиеся танцами. Фрагмент одной из таких песен в честь Марса сохранился в поздней копии раннего ритуала. В Греции похожая ритуальная песня имела счастье быть адресованной Дионису, более гениальному божеству, и, похоже, она переросла в дифирамб и в конечном итоге дала начало драме. На Марсе, однако, поэзия была растратчена впустую.

О первобытной драме мы имеем энергичную традицию. Простые комические фарсы существовали на деревенских праздниках к северу и югу от Рима - и, скорее всего, в Риме

тоже, хотя город предпочел забыть о своих примитивных развлечениях, когда превратился в метрополию. К сожалению, традиция ранней латинской драмы была опорочена неким ранним квазиученым - по-видимому, Акцием, - который смешал бесполезные слухи с парой строк из ранних записей об этрусских танцовщицах и с аристотелевской теорией о том, как выросла греческая драма[2] Он неправильно назвал эту предполагаемую драму именем *satura*. К сожалению, его история стала ортодоксальной и вытеснила то, что могло бы сохраниться от более правдивой традиции. История относится к 364 году до н. э. - времени, когда не велось никаких исторических записей, кроме дат и случаев официальных жреческих жертвоприношений. Иными словами, историю не стоит повторять, потому что она относится к тому времени, когда не велось никаких записей о подобных событиях. Мы знаем только, что в городах неподалеку от Рима - а значит, предположительно, и в Риме - существовала простая драма еще до того, как Ливий начал переводить греческие пьесы.

Это были зародыши лирики, эпоса и драмы, жизненно важные и способные развиваться, когда и если наступят благоприятные времена. Но что такое благоприятное время? Почему, например, литература не ожила среди других бесчисленных племен Средиземноморья, кроме греков и евреев? Я спрашиваю не для того, чтобы ответить, а чтобы подчеркнуть загадку. В Риме из группы выделилось несколько человек, сама группа вырвалась за свои пределы, но опыт был еще скромным. Граждане были в основном тихими трудолюбивыми земледельцами, владеющими и обрабатывающими свои участки; не было ни морской торговли, приносящей рассказы о приключениях из чужих земель, ни колонизаций за морями, ни путешествий в чужие края, чтобы дать латинянам осознание своего места в мире. Общество, как и в любой демократии, где обычаи правящей клики принимаются остальными, не претерпевало сильных изменений, и ни один религиозный учитель из-за границы не приезжал, чтобы поколебать традиции.

Затем, в третьем веке до нашей эры, произошел весьма примечательный опыт: первая великая война с Карфагеном, длившаяся двадцать три года на Сицилии, победы в которой заставили весь тогдашний цивилизованный мир признать существование этого доселе неизвестного народа и придумать для него правдоподобную родословную. Строительство первого флота и внезапное поражение величайшего флота на морях должно было пробудить в римлянах самосознание, как крестовые походы пробудили французов, а поражение испанской армады - елизаветинскую Англию. Это открытие римлян о том, что они существуют, что за ними наблюдают и обсуждают, подтолкнуло их к критическому отношению к самим себе. Они увидели, что важность в глазах других людей подразумевает ожидания. И они обнаружили, что, по определению греков, они были варварами, и это определение было заслуженным. Они принялись жадно учиться и приобщаться к культурным занятиям более развитых греков.

Первый Мессала, освободивший Мессану на втором году войны, пригласил художника, чтобы тот изобразил его победы на стенах дома сената в Риме. Дуилий, разгромивший Пуническую армаду, был удостоен почетной колонны с длинной надписью по образцу самых многословных сицилийских славословий. Но это лишь некоторые из поверхностных последствий новых контактов. Римская молодежь, служившая на Сицилии, училась гораздо большему. Поскольку война длилась двадцать три года и в ней были задействованы практически все трудоспособные юноши Рима, эти молодые люди, которые по шесть лет жили в греческих городах Сицилии, привезли домой множество впечатлений, которые многое значили для будущего Рима. Можно не сомневаться, что трагедии Еврипида и комедии Менандра все еще ставились в Сиракузах и даже в более мелких городах. Действительно, на Сицилии были драматические писатели в течение многих лет после того,

как Афины перестали их выпускать. Мимы долгое время были специальностью Сицилии, и Феокрит все еще писал их. Ринтон, некоторое время живший в Сиракузах, создавал свои фарсовые пародии на трагедии. Песни, трагические, комические и сентиментальные, также исполнялись с жестами, танцами и музыкальным сопровождением на эстраде сицилийских городов. Несомненно, именно для удовлетворения желаний солдат, видевших все это, римские чиновники сразу после войны ввели постановку греческих трагедий и комедий в качестве регулярного элемента римского фестиваля. Эта важная дата для римской и мировой литературы - 240 год до нашей эры.

Вместе с войной и гордостью за победу пришла и необходимость написать историю страны в долговечной форме. На Сицилии римляне обнаружили, что стали объектом широкого наблюдения. Греки, не зная, как объяснить удивительную силу этой небольшой группы варваров, придумали легенду о том, что они должны быть остатком троянцев. Эта легенда уже нашла место в истории сицилийца Тимея, а сицилийский город Сегеста, претендовавший на подобную родословную, поспешил заявить о своем двоюродном родстве с Римом, тем самым завоевав выгодный союз с победителями. Родословная, одновременно столь лестная для римлян и столь полезная, вряд ли могла быть оставлена без внимания. Менее чем через поколение она стала общепринятой историей в Риме, и Невий, понимая ее литературный смысл, взялся за написание эпоса о Риме с этой легендой в качестве предисловия. Рим стал сознательным и выразительным, третьим из западных народов, приступившим к литературному творчеству.

Но прогресс в искусстве идет медленно. В Греции после Гомера наступило долгое молчание. В Англии в течение пяти веков между *Беовульфом* и Чосером были обширные пустоши с несколькими узкими садовыми участками. Рим имел скудное население, состоявшее из трудолюбивых граждан, которых постоянно призывали на войну. После Первой Пунической войны начались частые конфликты с лигурийцами, кельтами и иллирийцами. Затем в 218 году до нашей эры произошло страшное вторжение Ганнибала. Все трудоспособные мужчины взялись за оружие. Опустошение посевов, запустение полей, бремя налогов, гнетущее уныние, вызванное чередой поражений, исключали всякий прогресс в литературе. Только театр продолжал давать одно или два представления в год, чтобы украсить религиозные праздники.

В середине этой войны, чтобы удержать македонского царя от помощи Ганнибалу, Рим вступил в греческую коалицию государств, враждовавших с Филиппом Македонским, и таким образом вошел в тесный контакт с Афинами. Поэтому, когда позже греческие государства обратились за помощью, чтобы спасти демократию, сильный "филэллинизм", вызванный такими контактами и не менее сильным влиянием Еврипида и Менандра на римской сцене, привел к вступлению Рима во Вторую Македонскую войну.^[3] Несколько человек в Риме начали (несомненно, с помощью секретарей) писать римские истории на греческом языке. Это не означает, что многие римляне могли с легкостью читать по-гречески. В какой-то мере это выражало желание, чтобы культурный мир имел представление о том, чего добивалось это "варварское" государство, и было жестом почтения к единственной литературе, известной в то время в цивилизованном мире. Энний также начал вводить в обиход греческие прозаические произведения, к которым, по его мнению, народ был готов: пилы "Эпихарм" и циничное богословие Эвгемера. Самым непосредственным результатом влияния филэллинизма на литературу стало требование приблизиться к греческим образцам в драматургии. Трагедии Энния, кажется, восстановили греческий хор, а в комедии такие люди, как Лусций и Теренций, в настоящее время соперничают друг с другом, претендуя на роль верных переводчиков греков.

В первые десятилетия II века некоторым наблюдателям казалось, что греческая литература вот-вот захлестнет Рим. Молодая аристократия во главе со Сципионом Африканским, Фламинином и их друзьями была готова использовать все силы и средства Рима для освобождения греков от македонского владычества, и когда царство Селевкидов начало пользоваться поражением Филиппа и подчинять себе греческие города Анатолийского побережья, эти римляне бросили великому царю ультиматум: "Ни один грек никогда больше нигде не должен быть подвластен иностранцам". Никогда еще сентиментализм не заходил так далеко во внешней политике. Не будет преувеличением найти в пьесах Еврипида, поставленных в переводе на римской сцене, главный фактор этой необоснованной волны энтузиазма в отношении чужого дела.

Но эта любовь к греческим вещам, напоминающая английский энтузиазм по отношению к французской культуре в эпоху Реставрации, не прошла бесследно. Армии, служившие в Греции и Малой Азии, слишком быстро усваивали чужие традиции и слишком много приносили с собой. Ливий (39.6) в отрывке, который достигает своей цели за счет саркастического сопоставления несочетаемых предметов, рассказывает о груженных грузовиках, которые возвращающиеся армии привозили домой.

Там были кушетки с бронзовыми рамами, драгоценные покрывала, гобелены и другие ткани, а также редкая мебель, которую можно было найти; столы с одиночными опорами и мраморные серванты. Тогда же римляне стали нанимать девушек, которые танцевали и играли на волынках, и позирующих чаусов, чтобы развлекать гостей за ужином. А ужины давались с особой тщательностью и затратами. Повара, которые раньше были самой дешевой прислугой, теперь уступили место дорогим шеф-поварам, а работа раба стала считаться искусством.

У нас нет останков домов этого периода в Риме, но в Помпеях, которые пережили те же преобразования, потому что этот портовый город извлекал выгоду из торговли, которую римские армии открыли на востоке, мы все еще можем видеть влияние на архитектурное убранство, инициированное этим новым почитанием греческих вещей. Возвышенные атриумы домов "Пансы" и "Саллюстия", крыши которых опираются на великолепные колонны, базилика, театр и несколько храмов на Помпейском форуме показывают, что означал контакт с Грецией для итальянской архитектуры во втором веке. Фресковая живопись еще не появилась, и, вероятно, лишь немногие дома использовали для украшения стен восточные висюльки, о которых упоминает Ливий. Но изысканная Александрийская мозаика, найденная в "Доме Пансы", показывает, каким могло быть домашнее убранство, а лучшая мебель, найденная в Помпеях, сделана по образцам, привезенным в то время с эллинизированного Востока. В целом, хотя и не во всех деталях, мы можем опираться на дома Помпеи второго века, чтобы получить представление хотя бы о некоторых из новых эллинистических дворцов, которые должны были быть возведены в Риме после македонских войн.

Для полноты картины следует также напомнить, что этот филэллизм поначалу благосклонно относился к восточным культам. Например, мистический культ Вакха, который, очевидно, зародился среди рабов, привезенных в Рим из Тарентума и Локри в последние дни Второй Пунической войны^[4], в течение нескольких лет мог распространяться беспрепятственно, поскольку многие граждане Рима привыкли к подобным вещам в Греции и Азии. Вместе со всеми этими изменениями пришла и распущенность в нравах и обычаях.

Молодые люди стали открыто заводить спутниц на греческий манер. Греческие наставники, нанятые для обучения юношей греческой литературе, риторике и философии, не всегда прививали уважение к старым римским обычаям. В римской семье, где женщина пользовалась свободой, не известной в Греции, новые представления о морали стали влиять на женщин так же, как и на мужчин, а поскольку брак был договором, а не религиозным таинством, узы легко ослаблялись, и разводы стали частым явлением. Отражение этого опыта мы можем наблюдать в слабой степени в поздних пьесах Плавта и в изобилии в ранних тогатах.

Все это, разумеется, привело к острой реакции, не похожей на пуританскую волну, захлестнувшую Англию после катализа елизаветинского процветания. Катон, поддержанный многими консервативными вельможами, взялся возглавить восстание против филэллинизма по всем возможным пунктам. Он нападал на внешнюю политику Сципионов, которая, по его мнению, растрачивала молодость и ресурсы Рима без компенсации на сентиментальные цели, и группа Сципионов была, соответственно, лишена политической власти. Он нападал на вернувшихся генералов за то, что они позволяли солдатам развращаться греческими пороками; он вел наступление на вакхический культ, пока сенат не принял законопроект, предусматривающий смертную казнь для тех, кто упорствовал в продолжении культа; он использовал всю силу своей цензуры, чтобы унижить сенаторов, поддавшихся новым обычаям, и провести жесткую проверку тарелок, мебели и столовых расходов своих противников.

Конечно, столь радикальные реформы не могли остановить культурные изменения, которые неизбежно должны были произойти. Скептицизм и утонченность вряд ли можно изгнать с помощью законодательства и судов; но внешние признаки новой культуры на какое-то время были затушеваны. Несомненно, греческая литература стала менее популярной в последние дни правления Катона. Такие книги, как "Священная история" Эвгемера, долгое время не переводились. Те, кто хотел читать греческую поэзию и философию, должны были на долгие годы ограничиться оригиналами; переводить их на латынь, пересказывать или писать подобные вещи на латыни не поощрялось. Греческую риторику еще можно было преподавать для понимания греческих авторов, но переводить греческие правила риторики на латынь для общего пользования не поощрялось. Греческая трагедия в римской адаптации Энния и Пакувия прочно обосновалась на праздниках, и, поскольку эти драматурги адаптировали ее к моральному тону римлян, возражений против нее было мало. Но усилия, начатые Сципионом Африканским, чтобы поощрить такие спектакли, сделав их как можно более привлекательными для сенаторов, принесли мало плодов. Постоянный театр, на строительство которого цензоры заключили контракт через десять лет после крестового похода Катона, так и не был завершен, а когда через двадцать лет была предпринята еще одна попытка достроить его, сенат приказал его снести. Переведенные греческие комедии по-прежнему разрешалось показывать на фестивалях, но при этом необходимо было указывать, что сцена греческая, а не римская. Затем в моду вошли латинские комедии, тогаты - с нашей точки зрения, ничуть не лучше по морали. Для привлечения публики авторам позволялась определенная свобода выражения, но здесь, по крайней мере, пороки были римскими, а значит, простительными.

Таковы были последствия пуританской, антигреческой реакции, поддерживаемой Катонем. Она, несомненно, нанесла определенный вред драме, исключив официальное признание, которое могло бы способствовать лучшему творчеству; она бросила тень неодобрения на более тонкие формы литературы, которые мысленно ассоциировались с Грецией; она должна нести часть вины за то, что век после Катона - это период прозаической

националистической литературы, в которой не появляется ни одного по-настоящему гениального человека. Непосредственный контакт с упадочными греками того времени вскоре разрушил сентиментальное уважение, которое породила великая литература классической Греции.

Тем временем, однако, происходили социальные изменения, которые в конечном счете повлияли на литературное производство и литературный рынок во многих аспектах, и особенно на драму и прозу. Я имею в виду, прежде всего, негласное движение, которое к концу II века в значительной степени ликвидировало свободные средние классы, заменив их рабовладельческой экономикой необычных масштабов. Когда началась Вторая Пуническая война, хотя в городе жило не мало богатых вельмож, наслаждавшихся плодами загородных поместий, большинство горожан были землевладельцами, работающими фермерами того типа, который мы так хорошо знаем в наших центральных и западных штатах. В то время на фермах использовался бесплатный труд. В некоторой степени использовался и рабский труд, но поскольку эти рабы обычно были итальянской расы и были мало распространены, с ними хорошо обращались, более того, они считались членами семьи, как это было принято среди фермеров-первопроходцев нашего Запада. Такие рабы, как правило, получали какую-то собственность, на которую они могли купить свою свободу; а со свободой приходило полное гражданство.

Вторая Пуническая война стала началом конца этой простой экономики. Многие мелкие фермеры отправились на стену, сельскохозяйственной рабочей силы стало не хватать из-за больших потерь на войне. Поэтому инвесторы часто объединяли множество мелких ферм в крупные поместья. Кроме того, в конце войны государство назначило комиссии для разграничения обширных территорий, отвоеванных у пунийцев на юге, а поскольку колонистов для заселения этих участков не хватало, большая часть оставалась государственными землями, которые сдавались в аренду в крупных поместьях для выпаса скота. По окончании войны и в течение последующих пятидесяти лет полчища военных пленников приводили в квартал в Риме: карфагенян, иберов из Испании, сардинцев, кельтов из долины По, македонцев, иллирийцев и азиатов, а также множество рабов, которых греческие владельцы были рады продать на растущем западном рынке. Их покупали по дешевке, размещали в крупных поместьях и на ранчо. С дешевой рабочей силой можно было заняться выращиванием оливок и винограда, а также экстенсивным скотоводством. При такой капиталистической эксплуатации мелким фермерам было трудно конкурировать. Многие отказались от борьбы и перебрались в Цизальпинскую Галлию или за границу. Средний класс свободных людей стал уменьшаться. Те немногие, кто умел приспособиться к новым условиям, приобретали поместья и жили в роскоши. Естественно, полчища рабов быстро росли. В городах рабов тоже становилось все больше, и они вытесняли свободную рабочую силу, причем это были рабы иностранного происхождения. Приученные к тяжелому труду и легкому безразличию к морали, эти рабы, получив свободу, взяли под свой контроль мелкие производства и цеха, и городской бедноте стало трудно выживать. Это было глубоким социальным изменением, которое тихо и неуклонно развивалось на протяжении всего второго века и заставило Гракхов начать революцию в тщетной попытке вернуть условия, существовавшие столетие назад.

Эти изменения, которые в некоторых отношениях напоминают условия жизни в наших южных штатах до 1860 года, неизбежно отразились на художественном творчестве. На драматических представлениях в дни римских праздников публика, конечно, постепенно менялась по типу и качеству, и отнюдь не в лучшую сторону. Аудитория, к которой обращались с публичными речами - речами, которые во многом определили стиль

латинской прозы, - во времена Цезаря была не такой, как во времена Катона. А в связи с сокращением среднего класса - класса, который обычно дает большее количество авторов, - мы не можем удивляться, если дилетантская продукция аристократических писателей и халтурная работа подневольных заполняют значительное пространство в истории поздней Республики. Я думаю, общепризнанно, что в наших южных штатах между 1800 и 1860 годами литература жила плохо, несмотря на ортодоксальный аргумент, что существование рабов-тружеников давало досуг гениям для развития более благородных искусств. Паразитический досуг редко использовал свои таланты в художественном творчестве.

Это одна сторона социальной картины II века до н. э. - удешевление театральной публики в Риме, которое повлекло за собой удешевление производимых для нее зрелищ. В то же время, однако, за пределами Рима быстро расширялась читающая публика, которая распространялась по всей Италии вместе с постепенным распространением латинского языка. Если при жизни Катона на латыни читали только в Лациуме и нескольких колониях, то во времена Суллы этот язык понимали и использовали почти во всех частях Италии от Альп до греческих городов южного побережья. Таким образом, в то время как драматическая постановка в римском театре приходила в упадок, недраматическая литература в виде опубликованных книг завоевывала все больший круг читателей. Кроме того, в это же время происходило углубление культурных интересов в правящем классе, ибо вельможи осознавали свою ответственность как участников мировых событий, искали более разумное образование для своих сыновей, приобретали библиотеки и начинали поощрять литературные усилия. А поскольку дворяне постоянно занимались государственной службой, их влияние особенно сказывалось в области истории и судебной прозы. Это был период, когда римская проза превратилась в великолепное искусство.

Это очень краткий очерк социальных изменений, которые особенно волнуют изучающего республиканскую литературу, детали которых мы постараемся заметить более адекватно, когда дойдем до конкретных проблем каждого периода. Непосредственное литературное влияние конкретных греческих авторов в настоящее время не имеет значения, поскольку оно менее ощутимо и часто обсуждалось. Это влияние не следует преуменьшать, поскольку римляне в целом были так же преданы своим предшественникам, как итальянцы эпохи Возрождения - римлянам, а английские елизаветинцы - итальянцам, и они так же откровенно признавали свой долг. Если бы это была полная история республиканской литературы, нам пришлось бы отдать очень много ее страниц оценке греческого влияния.

По большому вопросу о том, что называется расовым характером, который должен появиться в литературе о Риме, я убежден, что говорить еще рано. Политическое, социальное и религиозное поведение римлян порой кажется оправданным предположением об определенной однородности умственных и эмоциональных черт римлян. Археология не опровергает это предположение, поскольку поддерживает мнение о том, что племена предков вторгались в Италию компактными группами, которые вполне могли сохранять унаследованные черты характера в течение длительного периода. Опять же, сам факт того, что латинский язык достаточно хорошо сохранил свои очень хрупкие склоняемые окончания, которые латынь быстро утратила в народных смешениях средневековья, мог бы поддержать теорию, что эти племена долго жили в относительно компактных группах. Наконец, антропология, похоже, готова предположить, что в позднем каменном веке, до того, как Европа была густо заселена земледельцами, и до того, как искусство земледелия вызвало народные движения в поисках земли, в разных регионах Европы медленно возникло несколько разнообразных народов, которые в результате процессов элиминации и адаптации достигли того, что можно справедливо назвать отдельными расовыми

особенностями.[5] Поэтому достаточно научно предположить возможность существования латинских или итальянских черт характера, в отличие, например, от эллинских, иберийских или кельтских.

Во времена Республики наблюдается определенное сходство между Катонами, Фабиями, Клавдиями, Метеллами, Сципионами и остальными. От таких людей мы ожидаем скорее благоразумия, чем быстроты мышления, уважения к храбрости, а не лихости, пуританского поведения, а не нестандартности. Мы знаем их как генералов, которые затягивали кампанию, "если на это уходило все лето" или много лет, как солдат, которые отказывались признавать поражение, как администраторов, которые были отзывчивы и терпеливы с провинциалами, но безжалостны к непокорным, как законодателей, одаренных умением видеть жизненно важный момент и доносить его в прямых фразах. На них можно было рассчитывать в плане здравомыслия, стабильности, терпения и тщательности. Они лучше выражали себя в архитектуре, чем в скульптуре или живописи; их лирики и музыканты были немногочисленны. Они любили комедию, но она должна была быть быстрой и острой, а не тонкой. Они особенно любили трагедию, но тема должна быть достойной и целеустремленной. Прежде всего они любили хорошую звучную прозу, в истории своей нации, рассказанной в периоды, достойные темы, или в длинных речах оратора с органичным голосом в доме сената.

Однако было бы неверно подчеркивать эти факты, которые в большей степени проявляются в общественной, социальной и религиозной деятельности, чем в искусстве. По крайней мере, в период республики литература носит экспериментальный характер и обнаруживает множество разнообразных тенденций, некоторые из которых не сохранились в эпоху Августа. Хотя трагедия стремилась продолжить традиции лучших классических греческих произведений, она выбрала в качестве образца еврипидовскую трагедию с ее более современным гуманизмом, а не более древнюю драму, проблемы которой казались ей архаичными. Отвечая также социальным идеалам более нормальной домашней жизни, чем та, которой обладала старая Греция, римская трагедия была несколько более романтической по тематике, и она разрушила греческую форму, чтобы предоставить больше места для новой музыки. Комедия, напротив, полностью пренебрегла аристофановским типом, опираясь на социальные пьесы Менандра и его современников. Рим слишком серьезно относился к патриотизму, чтобы заботиться о том, чтобы на сцене высмеивались государственная политика и августейшие консулы. Однако тонкое искусство Менандра не было целью таких писателей, как Невий и Плавт. Его скрупулезное уважение к слову, его придирчивое стремление к спокойному созерцательному выражению эмоций, его настойчивость к форме, которая направляет свое искусство к читателю еще долго после того, как первое представление забыто, сделали его более истинно классическим по своему воздействию, чем Аристофан. Римский драматург писал для одного представления, где эффекты должны были быть прозрачными и мгновенными для публики, привыкшей к бурному веселью самодельных пьес. Плавт не связан со строго классическими идеалами. Ему важен спонтанный, естественный, язычески-человеческий смех.

Римская лирика эпохи Республики также отвергает классификацию. Прежде чем греческая лирика достигла Рима, великие певцы Греции уже были забыты декадентскими Афинами так же основательно, как Англия XVII века забыла Чосера. Когда римляне начали изучать лирические формы, они, очевидно, даже не слышали имен Сапфо и Алкея; им рассказали об изящных эпиграммах Александрии, и они стали их копировать. Аэдитус и Лаэвий могли бы с таким же успехом жить на Самосе. Катулл поначалу питался тем же, но один волнующий опыт освободил его. После этого он написал песни, на которые не мог претендовать ни один грек.

В них есть и дикция, и красота, и точность его образцов, но есть и естественная свобода, и ясность, и убедительная страсть, по сравнению с которыми эпиграммы "Гирлянды" кажутся лубочными. Они явно исходят из общества, которое менее искусственно, и из жизни, которая растет в молодом мире.

Лукреций снова отказывается впадать в условности. У него нет ни стандартов, ни пропорций, ни моделей. Ранние греки степенно излагали науку в стихах, чтобы ее можно было легко запомнить. Это не было целью Лукреция. Александрийцы снова перевели науку в стихотворную форму, потому что интерес к предмету стал всеобщим. Лукреций писал для публики, которая мало интересовалась наукой, но он писал с рвением пророка, потому что не мог молчать, и его голос был услышан. В его работах нет единства, нет управляющего плана или единого настроения. Он без разбора бросается фактами, образами, логикой и мольбами. Ни в Греции, ни в Риме нет ничего похожего на него. И мы можем продолжить.

Что же представляют собой римляне-республиканцы? Когда мы читаем их политическую историю, мы чувствуем единство духа и склонны сказать, что понимаем их. Возможно, это связано с определенными расовыми признаками, а возможно, с тем, что некая ограниченная аристократия рано заложила традиции, которые стали настолько обязательными, что политическая деятельность следовала за *mos majorum*. Но люди, вошедшие в литературу, не принадлежали к одному классу и не выражали идеалы какой-то одной группы. Они выходили из разных слоев населения разных местностей и выступали за разные нравы. Что бы мы ни говорили, мы должны признать, что по-настоящему личная литература республики не была ни конформистской, ни однообразной, ни греческой, ни классической по духу. Она была откровенно экспериментальной, но всегда отражала какую-то фазу римской жизни.

ФУТБОЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

[1] Традиция о ранних бардах восходит к старшему Катону. Поэтому она не загрязнена схоластическими традициями, которые позже опошлили историю драмы.

[2] См. Hendrickson, "A Pre-Varronian Chapter of Roman Literary History," *Am. Jour. Phil.*, 1898, 285. Из знаменитой главы в Ливии (VII, 2) я должен приписать *Анналам Максима* только скудную строку об этрусских лудиях. Остальное - ненадежная реконструкция, поскольку относится к периоду, который предшествует историческим записям более чем на столетие. Было предпринято множество попыток вычлени из этого отрывка ядро драматической истории, но никто из тех, кто имел дело с историческими источниками четвертого века, не может согласиться с такими попытками.

[Историки, читающие только Полибия и Ливия, упорно отрицают, что филэллинизм был фактором римской политики. Если они изучат фрагменты ранней римской поэзии, то изменят свои истории.

[4] См. *Class. Quarterly*, 1927, 128.

[5] История не имеет ничего общего с расовыми типами, классифицируемыми по размерам черепа, поскольку такая типология имеет дело с расами, которые были смешаны десятки тысяч лет назад. Так называемые средиземноморские, альпийские и нордические группы на протяжении веков унаследовали смешанные нервные системы всех и каждого. Типология, которая волнует историков древнего средиземноморского мира, - это скорее типология темперамента, и различные типы выросли из сегрегированных групп, которые

сформировались в течение нескольких тысяч лет, предшествовавших великим европейским миграциям второго тысячелетия до нашей эры.

ГЛАВА II РАННЯЯ ТРАГЕДИЯ И ЭПОС

Браунинг вспоминает историю о том, как греческие пленники, захваченные в Сиракузах во время Пелопоннесской войны, добились своего освобождения, декламируя фрагменты из пьес Еврипида. Через полтора столетия после этой осады римляне пришли на Сицилию во время Первой Пунической войны, а город все еще интересовался старой драмой, более того, теперь принимал участие в постановке трагедий. Один из последних драматургов, один из так называемой "Плеяды", был сиракузянином времен Гиерона, а сам царь Гиерон был настолько предан драме, что даже построил театр для Агириона, маленькой деревушки на границе своего небольшого царства. Мы заметили, как римская молодежь, которая из года в год участвовала в походах на Сицилию, узнавала что-то об искусстве цивилизации и по возвращении домой создавала спрос на те вещи, которыми они наслаждались за границей. На следующий год после возвращения победоносных войск из Сицилии Ливий, школьный учитель греческого происхождения, поставил перевод греческой трагедии в качестве дополнения к ежегодным гонкам на колесницах. Эта постановка знаменует собой начало обучения Рима письму. Между возвращением армии домой и постановкой пьесы Ливия должна быть какая-то тесная связь, ведь изменение характера большого религиозного праздника не могло быть предложено вольноотпущенником. Магистраты, ответственные за представление, были сенаторами, а сенат, конечно же, просил поставить пьесу. По всей вероятности, именно сенат пригласил сиракузского царя Иеро в Рим на игры, ведь именно его попросили предоставить актера для постановки первой пьесы, и было вполне уместно, чтобы он приехал на открытие новой эры культуры.

С тех пор пьесы ставились каждый год. Через пять лет после первого представления Невий, служивший в сицилийских походах (и, возможно, выучивший там греческий язык), начал помогать в работе над адаптацией греческих пьес для римской сцены. До наших дней дошли лишь краткие фрагменты этих ранних пьес, и, просматривая список названий, мы можем удивиться тому энтузиазму, с которым они относятся к пьесам, созданным на основе древнегреческой мифологии. Но преобладание названий, взятых из Троянского цикла, объясняет этот энтузиазм. Именно на Сицилии римские солдаты узнали греческую историю о том, как Рим был основан троянскими беженцами. Поэтому истории о Гекторе, троянском коне, Ахиллесе, Аяксе, Ифигении и других были не лишены личного интереса в варварском городе. Неграмотные сапожники, кузнецы и плотники Рима - люди, от которых вряд ли можно ожидать, что они будут терпеливо высиживать спектакль *"Троянские женщины"* Гилберта Мюррея, - с жадностью вслушивались в полузабытые строки перевода Ливия. Им сказали, что это истории их давно забытых предков.

Ливий - всего лишь имя, что весьма прискорбно, поскольку мы знаем, что он заслужил хорошие отзывы о римской цивилизации. Невий - менее теневая личность, чье творчество оставило отпечаток на таких влиятельных людей, как Цицерон и Вергилий, двумя столетиями позже. Он написал не только пьесы, но и эпос, сжав историю Рима в летописную поэму,

кульминацией которой стала великая победа над Карфагеном, в которой он принимал участие. Из шестидесяти разрозненных строк этого эпоса, спасенных поздними лексикографами, мы не совсем находим оправдание высокой оценки Вергилия. В них нет поэзии. Но грамматики выбирают строки для иллюстрации языкового употребления, а не для эффективного построения фраз. Даже Шекспир становится прозой, если судить по цитатам, найденным в Webster. Однако за сохранение метрических схем, использованных Невием, мы благодарны. Хотя он использовал большое разнообразие греческих метров в своей драме, в эпосе он этого не делает. Здесь он сохраняет родной сатурнианский строй, который использовался в религиозных песнях и, по-видимому, в балладах. То, что он не принял стандартный греческий метр для своего эпоса, как он это сделал для своих трагедий и комедий, является достаточным доказательством того, что старый родной повествовательный стих был полностью установлен в известном корпусе поэзии, который мы потеряли.

Во многих отношениях этот стих напоминает староанглийскую строку, которая опирается на аллитерацию и ритмические иктусы, уравнивающие друг друга в двух разделенных частях строки:

In a sómer séson whan sóft was the sónne.

Но в "Сатурниане" шесть иктусов вместо четырех, а поскольку латинский стих в большей степени, чем английский, ориентирован на количество и меньшее словесное ударение, то иктусы, хотя и учитывают словесное ударение, больше внимания уделяют количеству. Наконец, поскольку аллитерация более эффективна, когда иктус падает на первый слог, и поскольку ко времени Невия латинское ударение в значительной степени сместилось с первого слога, использование аллитерации было несколько менее частым в Невии, чем в *Беовульфе*. Во времена Вергилия этот стих должен был произвести на елизаветинцев примерно такое же впечатление, как поэмы Лэнгленда. Смещение ударения в латинских словах в сторону полуустава уже разрушало эффективность стиха, когда Невий писал; а разрыв строки в центре делал его неэффективным для продолжительного повествования. Его замирающее движение может быть несколько неадекватно проиллюстрировано пересказом эпитафии самого Невия:

Если смерть смертного печалит сердца бессмертных,

Небесные Музы, конечно, оплакивают смерть Невия;

Ибо после того, как он ушел в тени Оркуса.

Голос Рима умолк, музыка забыта.

Энний отказался от этой строки, и в конце концов она была обречена, подобно тому как англосаксонские метры в Англии начали исчезать, когда стали цениться более богатые ритмы французской поэзии.

Невий также оторвался от греческих сюжетов в драме, хотя с каким успехом, мы сказать не можем. Он создал то, что можно назвать "пьесой-хроникой" легенды о Ромуле, в которой не учитывались общепринятые единства, а также написал пьесу-спектакль в честь героического единоборства Марцелла с кельтским вождем. Таким образом, он одним из первых начал ставить современную драму и игнорировать ограничения времени и места. То, что он ввел такие же новшества в комедии, как его *"Хариолус"*, вполне вероятно, но не может быть доказано на основании нескольких сохранившихся строк.

Он был независимым творцом и мог бы далеко продвинуться, если бы значительная часть его деятельности не пришлось на сдерживающий период Второй Пунической войны. Его конец был в характере. Привыкший свободно высказывать свое мнение в комедиях, он энергично поддерживал фабианскую политику, когда она была непопулярна, а после прихода к власти группы, поддерживавшей Сципиона и требовавшей более агрессивного ведения войны, продолжил язвительную критику сципионовской группы. Рим всегда терпел свободу слова, но даже в Риме в военное время терпение было коротким. Военная цензура открыла старый закон, который, при небольшом воображении, можно было применить к этому сатирику.^[1] От сатирической комедии сохранилась только одна строчка, в которой говорилось о том, что Метелл, друг Сципиона, воспользовался случайным обстоятельством, чтобы выдвинуть свою кандидатуру на пост консула. Он был избран не по своей воле. Смысл строки - *Fato Metelli Romae fiunt consoles* - заключается в *двойном значении*, поскольку *fato* может быть истолковано как аблатив или датив, а *Romae* - как генитив или локатив. Таким образом, эта строка может означать либо:

"Метелли стали консулами в Риме по воле случая".

что вряд ли можно назвать лестным замечанием, либо еще менее лестное:

"Метелли стали консулами к огорчению Рима".

Метелли, очевидно, решили, что Невий хотел сказать и то, и другое, что вполне вероятно, и добились того, что он был заключен в тюрьму и в конце концов изгнан. Похоже, он нашел пристанище в Карфагене, стране врага, против которого когда-то сражался.

Эти два драматурга, по причинам, о которых мы поговорим позже, расширили использование музыкального сопровождения в трагедии и комедии. У Еврипида основная часть драмы излагалась в триметрах. Хоровые партии, конечно, исполнялись под аккомпанемент ритмических движений, называемых танцем, и музыка звучала, когда актеры вели диалог с хором, а также в некоторых монологах. Но музыкальный элемент был сильно сокращен в течение столетия после Еврипида, когда драма постепенно отказалась от хора даже в постановках Еврипида. Рим тогда был слишком примитивен, чтобы обеспечить двенадцать или более обученных певцов и танцоров, которые даже поздние греки считали непосильными для себя. Ливий действительно испытывал такие трудности с подбором актеров с хорошими голосами, что сам взял на себя главную роль, и, не обладая достаточным даром для исполнения певческих партий, он, как нам говорят, попробовал применить бесхитростный прием (небезызвестный на нашей комической сцене), поставив рядом с музыкантом певца, чтобы тот исполнял мелодию лирических партий, пока он играл и, предположительно, декламировал строки песен. Конечно, это была лишь временная замена, но она показывает, как трудно было в то время найти подходящих артистов. По-видимому, поскольку ранние писатели не могли адекватно создавать хоры, так как они требовали тщательного обучения многих певцов сложным музыкальным композициям, они компенсировали это как могли, увеличив количество монодий в своих пьесах, написав их в нескольких четко определенных метрах, таких как септенарии, критики и баккиаки,^[2] которые не были слишком сложными для изучения. Таким образом, римская трагедия стала даже больше похожа на современную оперу, чем трагедия греческой сцены. Эти первые люди Рима, которые так мало значат для нас, разработали форму, способную продолжить работу греческой трагедии на примитивной сцене, а также развить более богатую драму, как только позволят ресурсы маленького города. Они сделали драму возможной для Рима.

Как автор трагедий и эпических стихов Энний сменил Невия, но, сочиняя в эпоху восторженного филэллинизма, он едва не поддавался великому иностранному влиянию. Если бы он не был человеком с выдающимися поэтическими способностями, его пример вполне мог бы угасить дух Рима в поднимающейся литературе. Одним из первых латинских авторов, которых мы бы попросили восстановить раскопки в Геркулануме, был Энний. Ни одно его произведение не сохранилось. Из его двадцати пяти или более трагедий мы располагаем лишь четырьмястами строк; из восемнадцати книг *"Анналов"* - чуть более пятисот полных строк; его сатир, *"Эвгемера"* и *"Эпихарма"* сохранилось недостаточно фрагментов, чтобы дать нам четкое представление об объеме каждой из них. В общей сложности мы имеем около трех процентов его работ в обрывках, но здесь, по крайней мере, есть несколько связанных отрывков, цитируемых в знак признательности за нечто иное, чем грамматические употребления, которые они иллюстрируют.

Энний, как и Невий, тоже рассказывал историю Рима в стихах. Поневоле начинаешь сомневаться в достоверности любой истории, в которой используются искусственные приемы. И, конечно, следует признать, что поэт выбирает эпизоды с учетом их драматической ценности и живописности. Однако следует помнить, что поэзия занимала серьезное место во всей ранней литературе по той причине, что до появления письменности все поучительные вещи, даже история и философия, излагались в стихах в мнемонических целях. Труды Солона и Гераклита не содержали бы иных сведений, если бы были переложены в прозу. Во времена Энния многие национальные истории, претендовавшие на точность, были написаны в стихах. Энний, вероятно, не позволял себе включать в свои *"Анналы"* выдуманные происшествия, и ни разу не было доказано, что он ошибался.^[3] Цицерон привел его слова о сути знаменитой речи Аппия Клавдия и добавил, как бы невзначай, что существует оригинал этой речи. По-видимому, краткое изложение Энния было достаточно точным, чтобы не было необходимости обращаться к оригинальному тексту.

Влияние его *"Анналов"* в своей области было сопоставимо с влиянием Гомера. От Энния все школьники получали первые впечатления о том, чего достигли великие герои Рима. Он был непревзойденным живописцем характеров. Несколькими меткими штрихами он раскрыл основные черты тех сильных, смелых, неутомимых героев, которые делали старую республику неодолимой в силе, великолепной в традициях и спасительным вдохновением в дни упадка. Он был близок к этим людям, и именно такими, какими он их видел, они жили в памяти и живут до сих пор. Он сделал римский характер незабываемым в двух строках, посвященных Фабию Максиму:

Unus homo nobis cunctando restituit rem:

Noenum rumores ponebat ante salutem.

и в единственной строке, посвященной Курию:

Quem nemo ferro potuit superare nec auro.

Его эпос был изложением текста, который он сам так эффектно разработал:

Moribus antiquis res stat Romana virisque:

И именно Энний, как никто другой, поддерживал римское общество на этом фундаменте.

Мы можем проверить его влияние на примере того, что он сделал с портретом Пирра. Всего за поколение до рождения Энния этот колоритный враг Рима заключил дружеский союз с племенем мессапиев, к которому принадлежал сам Энний. Поэтому поэт много слышал о

царе. Пирр, действительно, обладал весьма симпатичными чертами характера, замечательным рыцарством, чувством чести и верности, как это часто встречается у вождей первобытных народов. Эти качества выделяются в его характеристике, которую оставил нам Энний; и это те выдающиеся черты, которые мы находим во всех более поздних римских упоминаниях о Пирре. То, что Энний откликнулся на эти качества, не странно, но то, что все остальные римляне с энтузиазмом восхваляли врага, едва не погубившего Рим, менее ожидаемо. Объяснение, конечно, в том, что написанное Эннием повлияло на исторические представления всех последующих. Это становится очевидным, когда мы читаем грека Плутарха и его биографию Пирра. Опираясь на римские источники, Плутарх рисует ту же картину, что и Энний, но когда он обращается к греческим авторам при описании греческих кампаний, он показывает, что рыцарский герой римских историков имел менее очаровательную сторону, о которой хорошо знали некоторые близкие наблюдатели на родине. Как и у всех историков, у Энния были свои увлечения, и он обладал такой силой портрета, что ни одна черта не стиралась.

Он также был справедлив. Пирр получил свою порцию похвалы, но противники Пирра, Фабриций и Аппий Клавдий, были охарактеризованы с равной симпатией. Из его собственных современников эффектно изображен Фабий-медлитель, как мы уже видели, и Катон "in caelum tollitur", как утверждает Цицерон, хотя Сципион Африканский, против которого ожесточенно выступали эти консерваторы, стал, как он того и заслуживал, выдающимся героем книги.

Вполне уместно, что для своего героического повествования Энний заимствовал дактилический гекзаметр греков, но это был все-таки смелый поступок, поскольку метры редко пересекаются с успехом. Однако использование Невием родного сатурнианского показало его неспособность нести героическое повествование. Представьте себе *"Потерянный рай"*, втиснутый в примитивные английские ритмы Лэнгленда! Дактилический гекзаметр в греческом языке регулярно ассоциировался с эпосом. У него был один недостаток - требование большей доли коротких слогов, чем в обычном латинском письме, но это было преодолено простым разрешением большего количества спондеев, чем это было принято в гомеровском обычае. Это привело к снижению темпа, который, в конце концов, подходил для римского военного движения. Была и другая трудность, более серьезная. В то время как в греческом стихе ударению на слове нужно было уделять мало внимания, латинское ударение ревностно требовало внимания. При относительной неизменности ударения невозможно было написать латинские дактили, основанные как на количестве, так и на ударении слов. Тем не менее Энний решился на эксперимент. О том, что у него был очень тонкий слух к требованиям латинского языка, свидетельствуют тщательные корректировки в его драматических сенариях, где внести коррективы было нелегко. Он не стал бы навязывать Риму невозможные дактили. Тот факт, что он написал количественные дактили и продолжал их писать, а его *"Анналы"* прожили века, доказывает, что он не переступал границ хорошего вкуса. Объяснение его успеха, вероятно, в том, что словесное ударение в латыни его времени было настолько умеренным, что конфликт с иктусом не был фатальным для эстетического удовольствия, если только он приходился на длинные слоги, а также в том, что за сорок лет драматических представлений в Риме уши зрителей под влиянием музыки приучились не обращать внимания на подобные конфликты в многочисленных лирических ритмах, включая дактилические. Разумно изменив гомеровскую строку, Энний создал для латинской поэзии такой же великий ресурс, как Чосер для английской, и сформировал для Вергилия "самую статную меру, когда-либо вылепленную устами человека".

Энний начал писать трагедии около 200 года до н. э., в то самое время, когда филэллинизм переживал свой расцвет. Будучи человеком широкой культуры, хорошо знавшим греческий язык, он с готовностью откликнулся на всеобщий спрос на греческие вещи. Хотя он поставил одну пьесу (*"Изнасилование сабинянок"*) на римскую тему, а также спектакль *"Амбракия"* в честь победы своего друга в войне с Этолией, он, похоже, стремился в основном воспроизвести на римской сцене эффект трагедий Еврипида. И теперь, когда ограничения бедности несколько ослабли, а драма продолжалась достаточно долго, чтобы воспитать определенное количество искусных талантов для ее интерпретации, он мог представить свои трагедии более близко к старой греческой манере. В связи с этим возникла правдоподобная гипотеза[4], что именно Энний ввел хор, чтобы греческие пьесы можно было читать без сокращения. Нет никаких оснований полагать, что хоровая песня в *"Фieste"* (написанная вакхиками), или в *"Медее"* (октонарии), или в *"Ифигении"* (септенарии) исполнялись одним певцом. Из фрагментов ясно, что в некоторых его пьесах, в частности в *"Ахиллесе"*, *"Евменидах"*, *"Гекторе"* и *"Гекубе"*, хоровые коллективы действительно были участниками пьес, как это было в греческих оригиналах. А поскольку в пьесах его преемника, Аксия, можно доказать, что пел хор, мы должны принять разумную интерпретацию фрагментов Энния и приписать этому филэлленисту введение хоровой песни в римскую трагедию. Энний, однако, отступил от римского вкуса в том, что касается ритмов. Он в основном придерживался лирических метров, которые популяризировали Ливий и Невий, и редко пытался использовать более сложные системы греков.[5] То, что Энний был столь же успешен в своих трагедиях, как и в эпосе, адекватно доказывает тот факт, что многие из его пьес все еще создавались через столетие после его смерти и с жадностью читались такими людьми, как Цицерон.

Пакувий, племянник и преемник Энния, написал не так много пьес. По тому немногому, что осталось от его творчества, можно судить, что он предпочитал темы, несколько выбивающиеся из общего ряда, и что, выбирая пьесы, содержащие гетеродоксальные рассуждения на этические темы, он тоже ощущал влияние новой греческой образованности и помнил об интересах интеллектуалов Рима. Грамматики также обратили внимание на то, что его лирические метры уделяли больше внимания ударению в латинских словах, чем метры его предшественников[6]. Они особенно отмечают его осторожность в составлении анапестов с цезурами таким образом, чтобы длинные начальные слоги попадали под иктус. На самом деле эти анапесты читаются как дактиль с анакрузой из двух шорт в начале. Это нововведение убедительно доказывает, что поэт обладал точным слухом и стремился к достижению гармоничных эффектов. Его преемники показали, что оценили его нововведение, но иногда использовали старые мутные строки для выражения эмоционального возбуждения.

Самым успешным из авторов трагедий был Аксий, поэт, работавший в эпоху между Гракхами и Социальной войной. Из-под его пера вышли фрагменты более чем сорока трагедий, и многие из его пьес были поставлены во времена Цицерона. Он был любимцем великих актеров, Эзопа и Росция. Он не отходил далеко от обычаев, установленных Эннием в отношении метра, музыки и хора, но тот факт, что он свободно переделывал греческие пьесы, которые послужили темой для его предшественников, может означать только то, что он использовал ту же свободу в интерпретации старых сюжетов, которую использовал Еврипид, заново обрабатывая мифы, поставленные Эсхилом и Софоклом. Из замечаний Теренция нам известно, что конвенция не допускала постановки более одного пересказа одной греческой пьесы. Поэтому, когда Аксий пишет пьесы на знакомые темы, мы должны предположить, что он предлагает нечто по сути оригинальное в своей интерпретации старого сюжета. На самом деле мы находим хорошие свидетельства его оригинальной

трактовки во фрагментах. Так, например, в *"Антигоне"* он изменил состав хора (как это сделал Энний в *"Ифигении"*), что подразумевает изменение цели пьесы. Очевидно также, что Аксий свободно пренебрегал общепринятым единством места и времени, ведь в *"Бруте"* есть сцены, поставленные в Габиях, в Ардее и в Риме.

Все эти драматурги, очевидно, свободно изменяли свои оригиналы, чтобы сделать историю и ее смысл более правдоподобными для римской аудитории. В *"Медее"* Энния можно обнаружить множество подобных изменений. Например, латинский автор посчитал, что должен подготовить зрителей в самом начале пьесы к ужасной смерти детей,^[7] что было излишним у Еврипида, который писал для аудитории, знавшей сюжет. Подобные случаи должны были происходить часто. И снова Эннию пришлось изменить длинный монолог Медеи, поскольку перед римской публикой, привыкшей видеть матрону на публике, не было смысла заставлять ее извиняться за появление вне дворца.^[8] Энния здесь безосновательно обвинили в непонимании греческого оригинала! Энний знал свой греческий, он изучал его в школе в Тарентуме. Его изменения были внесены, чтобы соответствовать психологии его собственной аудитории. Подобные изменения многочисленны, и на них нет необходимости останавливаться.

Для нас важнее изменение самого смысла пьес. Например, Атрей, древнегреческий тиран первобытной жестокости, был рассчитан на оскорбление римского вкуса. Из фрагментов Аксия видно, что сочувственное внимание было обращено именно на страдания Тиестеса, а не на дерзость Атрея, что неудивительно в городе, где боялись и ненавидели слово *гех*. История Еврипида *"Андромеда"* имела фактический сюжет, в котором отец Андромеды умолял Персея убить дракона и спасти его дочь. Этот сюжет соответствовал мифу и был ожидаем в Афинах. Но не так было в Риме. В пьесе Аксия Персей выступает скорее как рыцарский рыцарь; он сначала спасает даму, а затем просит ее руки. Точно так же в *"Клитеместре"* Аксия можно найти очень современную ноту, поскольку Аксий предполагает, что если непостоянство Агамемнона можно оправдать долгой разлукой с женой, то Клитеместра, возможно, сможет воспользоваться тем же аргументом. В *"Андромахе"* Энния и *"Астианаксе"* Аксия звучит нота глубокой скорби по ребенку Гектора и Андромахи, которая напоминает строки Вергилия в третьей книге *"Энеиды"*. Это римское напряжение, проистекающее из претензий римлян на происхождение от троянцев. В *"Финикийцах"* Аксия мотивация всей пьесы меняется, поскольку Этеокл нарушает приказ, а не личное обещание. В *"Эврисфеех"* Аксия мы имеем несколько иную причину использования римского мотива. Эта пьеса была заново поставлена великим актером Эзопом, когда Цицерон находился в изгнании, из-за ее изображения несправедливого изгнания Теламона. Римская публика оценила возможный намек на страдания Цицерона и с радостью подхватила реплики Эзопа. Вполне возможно, что Аксий написал ее изначально и внес изменения, чтобы повлиять на аудиторию и добиться отзыва какого-нибудь политического изгнанника, например Попилия, около 130 года до н. э. Строки имеют истинно римское звучание.

В наше время, когда каждый драматург вынужден придумывать новый сюжет, легко недооценить оригинальность таких людей, как грек Еврипид, римлянин Аксий, француз Расин, англичанин Шекспир, которые в той или иной степени были удовлетворены использовать старые сюжеты, даже старые пьесы, и уделять все свое внимание личной и оригинальной интерпретации внутреннего смысла знакомой истории и мотивов, которые двигали персонажами. Мы можем проиллюстрировать старый метод, рассмотрев *"Медео"* Сенеки, поскольку перед нами полная латинская пьеса, которая показывает, что может

сделать даже не вдохновленный римский драматург, перечитав древнюю легенду. Медея в старом неприкрашенном мифе эпохи варварства была, по-видимому, сгустком стихийных страстей, диким существом, одаренным сверхчеловеческими способностями. Ясон был обязан ей жизнью, но поскольку греческий принц вряд ли мог жениться на варварке и сделать ее своей царицей, он вполне мог, по греческим меркам, отказаться от нее, когда этого требовали его "высшие" государственные и служебные обязанности. Тогда в порыве ревнивой ненависти эта тварь могла бы отомстить Ясону и детям Ясона. Такие действия были вполне понятны для полуварварской эпохи, сформировавшей миф, но не для более гуманных афинян времен Еврипида. Греческий драматург, соответственно, предложил новое объяснение проблемы. В его версии Ясон пренебрег высшими требованиями человечности ради эгоистичной страсти или эгоистичных амбиций. Медея, женщина, была бесконечно обижена, и в своем бессилии - это не все ревность и ненависть - она убивает своих детей, чтобы спасти их от худшей участи. Но римлянину даже такая трактовка кажется невозможной, а характер Ясона - наименее понятным из всех. Римский аристократ не мог так бросить своих сыновей, а женщина, если она действительно была человеком, не могла убить своих детей ни из ненависти, ни из любви. Поэтому Сенека, сохраняя основной сюжет, ищет новое объяснение поступку женщины. Медея вновь предстает в образе варварской ведьмы, которой она была до того, как Еврипид ее преобразил. Ясон женится на Креусе ради своих детей - вполне понятный поступок для римлянина времен Нерона, - а неуправляемая Медея впадает в ярость и без колебаний совершает убийство. Но какой бы ревнивой она ни была, Сенека считает, что она не могла наложить руку на собственное потомство. Однако в сказке говорится, что она это сделала. Сенека решает эту дилемму просто. Горе свело Медею с ума, и призрак ее брата витает перед ней, символизируя это безумие. Соответственно, именно в приступе безумия она совершает поступок. У Сенеки, как и у Еврипида, действие следует за древним мифом, но интерпретация этого мифа меняется в зависимости от автора, и в обоих случаях эта интерпретация является не столько изобретением драматурга, сколько отражением изменившейся точки зрения общества его времени. Современники, разумеется, ощутили ту же потребность в переосмыслении истории, о чем свидетельствуют сильно различающиеся версии Грильпарцера и Катулла Мендеса. Это лишь одна из простых иллюстраций того, как римские драматурги могли заново ставить старые мифы и при этом постоянно приглашать зрителей к чему-то новому. Акцент на интерпретации, а не на сюжете, точно такой же, как во времена Расина и Шекспира.

Насколько римские драматурги были обязаны предшественникам своим поразительным использованием песен, остается спорным вопросом. Лео,^[9] следуя предложению Крузиуса, считал, что плаутинская кантика следовала манере современных греческих песнопений, иллюстрируемых недавно обнаруженной "песней Гренфелла". Эта теория была отвергнута Фраенкелем^[10], поскольку он не нашел никакого жизненного сходства между фрагментом Гренфелла и плаутинской кантикой. По его мнению, римские предшественники Плавта - Ливий и Невий, пересказывавшие как трагедию, так и комедию, - вероятно, разработали кантику в трагедии по еврипидовским образцам, а затем применили ее и в комедии. Эта теория имеет определенное правдоподобие, но пока не может быть проверена, поскольку убедительные примеры кантики в трагедии должны быть взяты из Энния, который был не предшественником, а скорее запоздалым современником Плавта. Мнение Льва получило небольшую поддержку от краткого и своеобразного фрагмента мима из Британского музея, недавно опубликованного Милном.^[11] Однако этот фрагмент настолько поздний, что может представлять пост-плаутинские разработки, и поэтому не может быть использован в качестве решающего. Следует также добавить, что последние исследования показывают, что греческая Новая комедия времен Менандра не полностью отказалась от использования

строфической лирики[12] и что сами плаутинские и эннийские кантики, похоже, сохранили не мало следов строфической структуры[13].

Не пытаюсь решить проблему, для которой еще слишком много неизвестных величин, я хотел бы лишь указать на необходимость учитывать практические факторы римского опыта и римских требований, когда мы пытаемся объяснить римскую тенденцию к оперной форме. Прежде всего, следует помнить, что Невий, доминировавший в римском театре в течение тридцати лет периода его становления, достаточно долго вел кампанию на Сицилии, чтобы стать первым летописцем Пунической войны. Практически в каждом городе Сицилии, где располагались римские войска, был театр, а во времена Гиеро спрос на драматические развлечения в Сицилии был настолько велик, что строились новые театры. До сих пор сохранились свидетельства[14] об эллинистических театрах в Сиракузах, Тауромениуме, Сегесте, Тындарисе, Акре, Катании и Агирионе. По общему мнению, греческие трагедии и комедии, которые ставились в то время - пьесы, которые, вероятно, видел Невий, - в целом были лишены хоров. Сложные хоры трагедий ушли в прошлое, отчасти из-за дороговизны их постановки, а отчасти, несомненно, потому, что новая музыкальная мода стала нетерпимой к несколько академическому формализму строфических песен.[15] В комедии соображения экономии и желание получить размах и свободу в выборе темы и формы в песне работали на ту же цель. Можно не сомневаться, что на Сицилии Невий видел представления постклассических трагедий и комедий, не говоря уже о мюзик-холльных представлениях мимов и фарсов, которые подсказали ему, как можно поставить пьесы Еврипида без хора, и, как пересказ менандровской комедии, утратившей *антракты* песни, превратить в нечто похожее на легкую оперу. И такой изобретательный и независимый гений, как Невий, вскоре преодолел бы ограничения римской сцены и с помощью таких предложений создал бы спектакль, отвечающий римским потребностям.

Но даже если сицилийские представления предлагали варианты постановки комедий и трагедий без хоров, похоже, именно римляне привели старую классику в соответствие с новым методом и при этом значительно расширили, а не сократили сферу применения музыкального сопровождения. Вторая причина увеличения количества песен, как мне кажется, кроется в потребности музыки в новых метрах, которые требовали драматические произведения. Латынь была так же бедна метрами, как и ранний английский язык. Главным ударным элементом всех произведений был сатурнианский стих, форма, непригодная ни для длительного повествования, ни для реалистичного диалога. Его строка была медленной и задумчивой. Его использовали для ритуальных песен, похоронных элегий, колыбельных, гномической поэзии, а также, по-видимому, для ламбушек; но он был так же непригоден для драмы, как Энний - для эпического повествования. Существовал также, по-видимому, живой маршевый стих, квадратус, метр, знакомый нам по трохаическим тетраметрам греков и по строкам "*Локсли Холла*" Теннисона:

Со штандартами народов, проносящимися сквозь грозу.

По крайней мере, критики теперь готовы принять замечание Горация о том, что такие строки, как

Rex erit qui recte faciet, qui non faciet, non erit,

пели во времена старого Камилла. Всякий раз, когда нам попадается фрагмент солдатской песни, цитируемый на латыни, это происходит именно таким быстрым шагом:

Ecce Caesar nunc triumphat, qui subegit Gallias.

У этого метра были возможности в драме, и он использовался очень свободно, хотя его, несомненно, пришлось отучать от бурных военных ассоциаций. Для быстрого действия и возбуждения он служил хорошо. Похоже, что ранняя трагедия чувствовала свою принадлежность к музыке и использовала его в лирических отрывках, в речитативных песнопениях, а также в драматических речах. Ее очень любил Невий.

Трагедии, однако, требовалась легкая строка умеренной длины для обычных диалогов и несколько метров в разных настроениях для монологов, песен и эмоциональных диалогов. Для этого Ливий и Невий, как мы уже заметили, переняли и адаптировали большое количество греческих стихотворных форм. Адаптация чужого метра - дело очень серьезное. Английской поэзии потребовались сотни лет, чтобы соединить французский и староанглийский ритмы, как Франции потребовались столетия, чтобы найти удовлетворительную адаптацию средневековых латинских систем. Переделка греческих ритмов для использования в латинском языке была тем более сложной, что латинский язык в то время находился в критической точке своего акцентного развития. Греческое слово-акцент имело лишь очень слабое ударение, так что его количество позволяло определять стихотворный ритм. В латинском языке количество гласных и слогов в это время все еще было доминирующим элементом, действительно определяло положение словесного ударения и было ответственно за предпоследнее правило ударения, которое преобладало в большинстве слов в течение века, когда писал Невий. Латынь должна была быть почти такой же точной в соблюдении долготы и краткости, как и греческий. Но сложность заключалась в том, что ударение в словах в течение некоторого времени также было заметным фактором в латинском произношении. Теперь, формируя или вводя новые ритмы, латинские поэты должны были выбрать либо ударение, либо количество как решающий элемент, на котором можно строить и заставлять подчиняться другой элемент. Это выбор, который очень немногие языки навязывали своим поэтам. В английском языке, конечно, не было необходимости принимать такое решение, поскольку наше ударение оставалось сильным ударением, в то время как наши слоговые количества, в результате смешения германских и французских языков, стали настолько запутанными, что значения половины из них едва ли можно определить на слух. Этому различию между латынью и английским не всегда придавалось должное значение. Например, когда покойный поэт, лауреат премии Англии, предположил, что количественные метры Энния и Вергилия по сути напоминают количественные метры, которые он сочинил на английском, он не учел жизненно важное различие между двумя языками.^[16] В то время как в латыни количество легко различали даже люди, что подтверждается появлением предпоследнего закона еще до того, как появились учителя, в английском языке требуется лабораторный аппарат, чтобы определить, что на самом деле является длиной определенных слогов. С другой стороны, ударение доминирует в английском языке и безошибочно определяется во всей разговорной речи, в то время как в латыни оно было настолько умеренным в новом положении, которое оно недавно приобрело, что в течение многих веков после Плаутуса оно очень мало влияло на морфологию языка. По-видимому, первые римские поэты поступили настолько мудро, насколько можно было ожидать, решив основывать свои метры на количестве, а не на напряжении слов. Но при этом им пришлось столкнуться с серьезной дилеммой: ударение-акцент не любит, когда им пренебрегают, и в конце концов (шесть веков спустя) оно заявило о себе и настояло на доминировании. Квадратура, или трохайческий тетраметр, который, очевидно, появился еще до того, как римляне стали знать греческий или грамматику, нашла компромисс, который удовлетворил слух. Он рассматривал количество как доминирующий элемент, размещая стихотворный удар неизменно на долгом (или его эквиваленте), но

отнюдь не полностью игнорировал словесное ударение. В дошедших до нас строках солдатских песен ударение на слове нечасто встречается более одного раза в строке, а Энний, Невий и Плавт в своих пьесах редко позволяли себе пренебрегать им чаще, чем дважды в произносимой строке.

В "Rex erit qui recte faciet, qui non faciet, non erit", за исключением последнего слога, который, конечно, скрыт в падающем кадансе, только *erit* в начале, неэмфатическое слово, получает то, что можно назвать механическим ударением. Но эта плавность естественна главным образом в трохаическом метре и возникает здесь потому, что обычное предпоследнее ударение латыни, которое подчеркивает долгий слог, следующий за конечным, по природе своей приспособлено к трохаическому количественному ритму. Очевидно, что ямбическая строка может воспользоваться всеми качествами трохаической строки, если поэт так адаптирует первое слово, чтобы обеспечить трохаическое колебание в остальной части строки. Ливий очень умело приспособил греческий триметр к духу латинской трохаики. Он увеличил количество цезур, то есть свободно разрезал ямбическую стопу на две части - не ради цезур, а для того, чтобы, сократив ямбические стопы, создать трохаический ритм, который будет легко работать с предпоследним ударением; он разрешал разрешенные долготы в любой позиции, кроме последней стопы, потому что, когда полустапа короткая, предстопа получает ударение, и справедливое совпадение ударения и иктуса снова обеспечено; наконец, поскольку не было возможности избежать небольшого столкновения в шестой ямбической стопе, он часто умерял пятую стопу, настаивая, что когда она содержит одно слово, это слово должно быть спондическим. То есть, останавливаясь на первом слоге пятой стопы, он уменьшал иктус на втором.^[17] Результатом этой чрезвычайно тонкой модуляции строки Ливием - модуляции, обнаруживающей поразительно острый слух, - стало то, что драматический сенарий в латыни имел ритм, в котором количественные и акцентные удары обычно совпадали, и этот ритм служил своей цели в латинской драме так же эффективно, как и триметр в греческом. Учитывая мягкость акцента в латинском языке, можно предположить, что латинские драматические сенарии, если с ними обращаться таким образом, работали, по крайней мере, так же гладко, как чистый стих Браунинга, несмотря на то, что они должны были уделять внимание акценту, а также количеству.

При обучении правилам латинского сенария было бы педагогической ошибкой сравнивать его с греческим триметром, как это делает Линдсей в своей блестящей книге "*Ранний латинский стих*"; более того, я убежден, что это искажает исторические факты. Если Ливий был человеком, сформировавшим этот строй для нужд латыни, мы должны помнить, что он добрался до Рима еще ребенком и в юности привык к размаху стиха, произносимого в сатурнианском и квадратном метрах, и что в Риме у него не было случая научиться постигать удивительную точность менандрийского триметра. И у Невия, кампанца, должно быть, был примерно такой же опыт. Для таких людей греческий триметр мог лишь подсказать возможность написать шестистопный ямб, который с легкостью квадрата донесет до конца начальный ритм сатурнианского. И правила первого гемистиха сатурнианского должны были стать определяющими для сенария. Эти правила были связаны с чисто латинской проблемой написания количественного стиха, который не должен был слишком сильно нарушать требования акцентного ударения. В самом деле, справедливо будет сказать, что если бы Ливий никогда не видел греческого триметра, но взялся бы за адаптацию шестистопного ямба по предложениям, взятым только из Сатурниана и Квадрата, он пришел бы именно к тому, что сделал. Не видя этой простой исторической последовательности, мы, начиная с Бентли и заканчивая сложной, но вводящей в заблуждение статистикой Клотца, вслед за Горацием неправильно понимаем дух очень достойного латинского сенария.

Но ранним драматургам предстояло сделать больше, чем сформировать линию, подходящую для диалога, поскольку греческая драма научила этих поэтов, что для придания настроения и темпа эмоциональным сценам необходимо использовать большое разнообразие метров. Римские авторы трагедий не пытались воспроизвести сложные полиметрические и антистрофические греческие песни. Однако они переняли несколько очень эффективных метров (возможно, также создав несколько), которые использовали для массовых эффектов, такие ритмы, как кретический, бакхический, анапестический, гликонический, более длинные ямбические и трохаические строки, не говоря уже о различных более редких формах. Во фрагменте Энния, цитируемом Цицероном, Андромаха, попавшая в беду, бежит от сенариев через отрывок просительной кретики:

(Quid petam praesidi aut exequar quove nunc etc.)

затем через возбужденное повествование в превосходных аллитеративных септенариях:

(Fana flamma deflagrata tosti alti stant parietes)

то через возбужденное повествование в превосходных аллитерационных септенариях: (Fana flamma deflagrata tosti alti stant parietes)

(Priamo vi vitam evitare etc.).

А безумная сцена Кассандры аналогично переходит от септенариев через дактилические тетраметры, трохаические октонарии, и анапесты к ямбическим октонариям. Тон такой критики хорошо передан в стихотворении Теннисона "Дуб",

All his leaves, fall'n at length,

в то время как ритм баккиаков, если произносить его осторожно, передан в стихотворении Арнольда

Ye storm-winds, of autumn

Эти краткие эксперименты английских поэтов, демонстрирующие соблюдение ударения в словах, а также количества, показывают характер сложной задачи, с которой столкнулась латинская поэзия, переняв метры, свойственные греческому языку, за исключением того, что латинский поэт, наоборот, должен ставить иктус на долгий слог, а также, по возможности, соблюдать ударение в словах. Это была трудность, с которой классическому греческому языку не приходилось сталкиваться, поскольку его словесное ударение было музыкальным и легко поддавалось пренебрежению. Немецкая и английская поэзия - за исключением отдельных экспериментов - отказалась решать эту двойную задачу, которая, к счастью, никогда не была обязательной.

Если мы будем помнить об этих фактах, я думаю, мы можем согласиться с тем, что латинские поэты раннего периода могли прибегнуть к помощи флейты и мелодии отчасти для того, чтобы затушевать иногда неизбежный конфликт между словесным ударением и стиховым иктусом. Это можно проиллюстрировать на простом примере. В песне Теннисона "Дуй, горн, дуй" строка

И дикая катаракта прыгает в славе,

который неритмично падает в середине ямбической системы, скрывает свою путаницу, когда поется в обычном три четверти времени. Флейта или скрипка, в отличие от любого из ударных инструментов, не передает напряженный тон, она отмеряет ноты и легко переносит количественный ритм, тем самым заслоняя любые словесные акценты, которые падают неравномерно.

Я считаю, что когда драма пришла в Рим и застала язык как раз в тот момент, когда количественный принцип вступал в конфликт за доминирование с акцентным фактором, когда задача формирования адекватных ритмов для новых форм была бы очень сложной, она поступила естественно, приняла количество как доминанту, попыталась в то же время соблюдать словесное ударение, а затем скрыла случайные расхождения, свободно используя песню и речитатив. И это, как мне кажется, одна из причин, почему римская трагедия охотнее шла в направлении современной оперы.

Если недавняя теория, касающаяся французского стиха, верна, мы можем найти в ней поучительную параллель. Предполагается, что если средневековый латинский стих барахтался между количеством и акцентом, то ранний французский стих, неспособный найти приемлемые количественные различия и затрудненный однообразным словесным ударением, колебался в поисках доминирующего принципа и позволил певческой линии с ее счетными нотами взять на себя контроль. Независимо от того, была ли причина в этом, во всяком случае, французская лирика возникла с ее изосиллабическими строками и текучим иктусом, и в этом она представляет собой частичную параллель тому, что произошло в латинском стихе.

Не исключено, что, если бы римляне вступили в культурный контакт на столетие позже, чем они, и латинский акцент мог бы еще столетие влиять на разговорную морфологию, не подвергаясь влиянию литературы и утонченности, отечественная поэзия могла бы отказаться от своей количественной основы и откровенно принять словесное ударение как наиболее важный фактор своего ритма. Возможно, это оказало бы освобождающее влияние. Как бы то ни было, благодаря использованию музыки и разумному компромиссу с греческим метром, ранние поэты приучили римское ухо не обращать внимания на акцент, и Энний смог сочинить разговорные строки в гекзаметрах, которые почти полностью следовали диктату количества. Когда этот метод полностью укоренился, он больше не подвергался сомнению, и Лукреций, Гораций и Вергилий - за исключением концов строк - могли смело пренебрегать словесными ударениями. Именно музыкальная часть драмы натурализовала подобные принципы ритма.

После Аксия написание трагедий в Риме пошло на спад так же стремительно, как и в Греции после завоеваний Александра. Как это можно объяснить? Почему Англия не создавала великих трагедий после успехов елизаветинской сцены, или Франция долгое время после классического периода, или почему Америка в течение двух веков драматургии до 1900 года не породила ни одного великого драматурга? Недавно был опубликован список американских пьес, защищенных авторским правом в Вашингтоне в период с 1870 по 1920 год; он содержит более 60 000 названий. Сколько из них стали частью мировой литературы? Вероятно, ни одна из 10 000. Можем ли мы объяснить почему?

Не стоит быть догматиком, рассуждая о причинах такого явления, как упадок трагедии в Риме, но, возможно, нам будет позволено повторить некоторые предположения. Мы уже

отмечали^[18], что II век до н. э. был периодом поразительных социальных изменений, сокращения коренного населения среднего класса и весьма заметного роста рабского населения, из которого в Риме выросло новое поколение граждан-пролетариев, которых нужно было развлекать в праздничные сезоны. Это было население, которое, вероятно, было таким же умным, как и старое, но оно до сих пор воспитывалось в рабстве и в преданности материальному прогрессу, который рабство подразумевает. Вряд ли можно было ожидать, что эти новые римляне будут заботиться о качестве предоставляемых развлечений, о гражданских идеалах и художественных стандартах. Во времена Цицерона игры на фестивалях чаще всего представляли собой гладиаторские представления и охоту на диких зверей. Для вольноотпущенников и сыновей вольноотпущенников они, казалось, обеспечивали то, что Аристотель называл трагическим очищением, несколько эффективнее, чем представления *Медеи*, *Ореста* и *Эдипа*. Очевидно, что если общество будет продолжать деградировать, то требовательная трагедия старого типа будет обречена.

Тем не менее, старые пьесы возрождались людьми, заинтересованными в высоких стандартах, и если в них играл знаменитый актер, он собирал большую аудиторию. Эзоп и Росций, лучшие актеры времен Цицерона, пользовались большим спросом, и оба разбогатели на своей профессии. Хотя упоминания о драматических представлениях во времена Цицерона носят случайный характер, мы слышим о некоторых из них. Например, мы знаем, что через столетие после смерти Цицерона были сделаны репродукции пьес Энния, в списке которых есть *"Андромаха"*, *"Теламо"*, *"Фиест"*, *"Алкумео"*, *"Ифигения"* и *"Гектор"*. Из пьес Пакувия Цицерон видел *"Антиопу"*, *"Илиону"* и пьесу об Оресте, которую он называет любимой на галерее. Акций был еще более популярен. Эзоп неоднократно ставил своего *Атрея*. Его *"Эврисей"* был поставлен в 57 году до н. э., *"Клитемистра"* - в 55-м, а *"Терей"* - в 44-м, после того как власти подавили *"Брута"* из-за его политического значения. И их было еще много.

Этот успех старых пьес - пусть и искусственный в некоторых случаях - показывает, что на респектабельную публику можно было рассчитывать, пока длилась Республика, и что пьесы были достаточно привлекательны, чтобы оправдать желание эдилов представлять их. Однако с приходом империи упадок наступил быстро; народ нашел трагедии утомительными, и когда во времена Горация один популярный актер открыл способ сокращать пьесы и представлять более эффектные сцены в пантомиме, с пышной музыкой и великолепными декорациями, законная трагедия уступила место чему-то, напоминающему русский балет. Старые трагедии были переработаны и адаптированы для этого нового вида представления, а также были написаны новые, состоящие в основном из сценариев и монологов. Даже закрытые пьесы, как, например, пьеса Сенеки, превращались в последовательность декламаций в надежде, что они смогут продаваться в новой индустрии. Однако литературная трагедия в Риме подошла к концу.

Этот процесс упадка был вполне естественным и ожидаемым, учитывая изменения в римском обществе, а вместе с ними и упадок римских идеалов. Но до сих пор остается загадкой, почему в Риме, как и в Афинах, перестали писать хорошие драматурги за сто лет до того, как трагедия перестала привлекать респектабельную публику. Казалось бы, искусство писать пьесы потеряло стимул еще до того, как сами пьесы перестали радовать. Причина этого может заключаться в том, что трагедия слишком долго придерживалась своего обычая интерпретировать священные мифы. Темы устарели, и каждый миф использовал все человеческие интересы к тому времени, когда несколько писателей дали ему несколько интерпретаций.

Сегодня кажется совершенно очевидным, что драматизация выдуманного опыта, как это давно научились делать комедии, была бы вполне очевидной. Но если немного поразмыслить, то можно сделать вывод, что предположение о том, что это могло быть сделано, является анахронизмом. Греция не пошла на этот шаг после Еврипида, поскольку эксперимент Агатона не был продолжен, ни Франция в течение некоторого времени после классического периода, ни Англия после елизаветинских успехов, а условия в Риме во времена Аксия были во многом аналогичны условиям в названных странах. Хотя драматический инстинкт, кажется, всегда можно предположить, драма зависит от социальных условий и должна черпать свою жизнь из того, что предоставляет общество. Соответственно, ее эволюция представляет собой довольно последовательную историю. Ранняя трагедия берет на себя роль интерпретации самых священных и проверенных временем историй народа. Страдания, мысли, эмоции великих героев, полубогов и королей - достойны представления, и только они. Поначалу сказку нельзя изменять, она должна быть рассказана как можно более точно в том виде, который освящен традицией. Однако со временем, когда люди меняются, рассказанная таким образом история может показаться несоответствующей человеческой природе; тогда драматург может пересказать ее заново, убрав то, что устарело, и подчеркнув те элементы, которые все еще кажутся верными опыту. Очень смелый реалист рискнет представить Телефа в лохмотьях, но критики тут же набросятся на него. Ведь герой будет напоминать нищего, а выводить простого человека на сцену, созданную для полубогов, - это осквернение. Простому человеку место в комедии; вы можете смеяться над ним и вместе с ним, но великие уроки жизни иллюстрируются только в образах великих. И именно на этом остановился Еврипид - несомненно, был вынужден остановиться. И почти там же Шекспир нашел внешнюю границу своих трагедий. Его трагические сюжеты взяты из старых хроник, из Древнего Рима или из чужих земель, достаточно удаленных от зрителей туманом неведомого пространства, чтобы сделать их достаточно героическими. Его трагические персонажи никогда не являются людьми современной Англии. Они, конечно, такие же реальные и человеческие, как и люди с улицы, но это, в конце концов, не одно и то же. Попробуйте представить себе героинь Ибсена, Пинеро или О'Нила на сцене театра "Глобус" во времена Шекспира! Елизаветинская концепция функции трагедии делает таких героинь невыносимыми, разве что в комических ролях.

Реалистическая трагедия, конечно, развивается медленно, или, возможно, следует сказать, что нация медленно подстраивается ее восприятия. Комедия в некоторой степени прокладывает путь. Когда над великими нельзя смеяться, комедия должна представлять недостатки и уродства простых людей, хотя бы для того, чтобы их высмеивать. Рабы служили целям комедии для Менандра и Плавта, хотя они старались не уронить достоинство своего искусства, давая титульные роли таким скромным людям. И все же, по сути, изучение подлых субъектов напрямую и очень сильно способствовало пониманию обычного характера как материала для трагедии. Шекспировский портрет Шейлока, например, завел его так далеко, что современные критики не знают, где кончается комедия и начинается трагедия. В *"Андреи"*, *"Геццаре"* и *"Хеотоне"* Теренция эмоции не раз переходят от смеха к глубокому сочувствию. Но требовалось нечто большее, чем изучение драматургом человека с улицы. Человеческое общество должно само измениться. Не случайно подлинная реалистическая трагедия не нашла своего полного признания на сцене до XIX века, словом, до тех пор, пока убежденная демократия, проповедуя равенство людей, не убедила нас в достоинстве простого человека и через прозаический роман не научила человека с улицы относиться к своим собратьям как к достойным темам искусства. Это была та стадия демократического реализма, которой Рим не достиг, пока литературное искусство оставалось творческим. И в этом, вероятно, кроется окончательное объяснение медленного провала римской трагедии.

ФУТБОЛЬНЫЕ ССЫЛКИ

[1] *Am. Jour. Phil.*, 1927, 105.

[2] Ливий и Невий оба очень любили септенарии; ямбический тетраметр появляется в трагических фрагментах Невия один раз; кретики встречаются в "*Троянском Экосе*", а бакхиаки, очевидно, в "*Данае*" Невия и в его "*Лукурге*". Фраенкель, *Гермес* (1927), 357 и далее, показал, что трохаический септениер (квадратус) был старым латинским метром. Однако мы не должны вместе с ним считать, что он был заимствован из греческого. Как маршевый ритм он слишком естественен, чтобы требовать объяснений. Предположение об индоевропейском происхождении *урверса* должно быть изгнано из наших книг. Песня и танец очень древние.

[3] См. *Cambridge Ancient History*, VII, 644.

[4] См. Duckett, *Studies in Ennius*, 56, который пересматривает взгляды Leo, *De Tragoedia Romana* (Göttingen, 1910).

[5] О строфической системе у Энния см. Crusius, *Philologus*, Supp. XXI, 114.

[6] *Gram. Lat. Keil*, VI, 77, 7; Vollmer, *Röm. Metrik*, in Gercke's *Einleitung*, I, 8, p. 6; однако среди сохранившихся фрагментов Пакувия есть несколько анапестов, похожих на анапесты Энния.

[7] Ennius, ed. Vahlen, *Scaenica*, 272.

[8] См. *Am. Jour. Phil.* 1913, 326.

[9] Leo, *Die plautinischen Cantica* (1897).

[10] Fraenkel, *Plautinisches im Plautus* (1922), критикуется Immisch, *Sitz. Heid. Akad.* 1923.

[11] Milne, *Cat. of lit. pap. in British Mus.* 1927 (№ 52); ср. Wuest and Croenert, *Philol.* 1928, 153 ff.

[12] См. изд. Маркса "*Rudens*", 254 и далее.

[13] Crusius, *Die Responsion in den plaut. Cantica* (1929).

[14] См. Bieber, *Denkmäler d. Theaterwesen* и Bulle, *Abh. Bayer. Akad.* 1928.

[15] Если строгие замечания Горация по поводу новой музыки драмы в *Ars Poet.* 200-15, то можно предположить, что эллинистические критики возражали против этого изменения.

[16] Robert Bridges, *Ibant Obscuri*. Такие гекзаметры, как

Они среди теней ночных в одиночестве неясном

Идя вперед по пустоте и мерзкому владычеству Адеса:

As by a uncertain moonray secretly illumin'd -

не отражают того, что произошло с латынью в эпоху Энния, по той причине, что в латинском произношении количество было доминирующим элементом, контролирующим даже ударение. В английском языке все наоборот. Фраенкель в книге "*Iktus und Akzent*" недавно совершил подобную ошибку в суждениях, очевидно, под влиянием высокого уважения, которое носители немецкого языка должны обязательно испытывать к ударению. Он прибег к

смелым гипотезам, пытаюсь доказать, что Плавт всегда правильно соблюдает вид ударения (см. Sonnenschein в *Class. Quart.*, 1929, 81). Знаменательно, что французы, не чувствующие особого напряжения в своей дикции, впадают в другую крайность и считают ударение незначительным в латыни. На самом деле латынь не была похожа ни на то, ни на другое; она напоминала венгерский, будучи в первую очередь количественной, а в словесном ударении имела умеренное ударение не без довольно заметного тона, как в некоторых районах Швеции".

[17] См. Lindsay, *Early Latin Verse*, Leo, *Geschichte Lat. Lit.*, p. 68. Fraenkel, *Iktus und Akzent*, как мне кажется, только запутал результаты, которые были подведены Линдси с непревзойденным мастерством и здравым смыслом.

[18] In chap. I.

ГЛАВА III

ГРЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ НА РИМСКОЙ СЦЕНЕ

Тема римской *серьезности*, возможно, была переработана. Создается впечатление, что римские школьники приветствовали друг друга на играх в мяч периодическими предложениями, а римские младенцы умоляли о луне количественными гекзаметрами. Трудно представить, что римляне получали особое удовольствие от веселых комедий. До наших дней дошло всего двадцать шесть их комедий, но можно с уверенностью сказать, что если бы у нас сейчас была вся респектабельная литература периода до 100 года до н. э., включая эпосы, трагедии, мелкий стих и даже художественную прозу, то полки, на которых стояли комедии, легко превзошли бы все остальные. О каком еще народе можно сказать такое? Мы располагаем названиями более четырехсот таких пьес для республиканского периода, и нет никаких оснований полагать, что мы имеем даже приближение к полному списку.

Как мы уже говорили, римляне, как и все народы, пришедшие после греков, должны были учитывать то, что было сделано раньше. Ливий и Невий первыми адаптировали греческие комедии для римской сцены, как и греческие трагедии. Однако от их работ до нас дошли лишь фрагменты, сохраненные, как правило, поздними грамматистами для иллюстрации архаичной грамматики. От Невия нам известны названия тридцати четырех комедий, в среднем по одной в год в период его деятельности, но поскольку многие из них дошли до нас по случайному совпадению, не стоит полагать, что нам известны все названия его комедий. Большинство из этих тридцати четырех пьес были адаптированы с греческого, но не все. Человек, написавший первый римский эпос и первую римскую пьесу-хронику (*praetexta*), вероятно, никогда не был рабским переписчиком. Мы уже заметили, как его осудили за смелость напасть на могущественного Метелла в критический период войны. Предположительно, такая критика должна была появиться в римских пьесах. Фрагменты его комедий также содержат множество местных отсылок, которые лучше всего объяснить как происходящие из чисто римских пьес, а такие названия, как *Hariolus*, *Tunicularia* и *Agitatoria*, свидетельствуют о самостоятельной работе. Однако пока мы располагаем лишь сотней полных строк, извлеченных из всех пьес, мы вряд ли можем с уверенностью говорить об этом.

При обсуждении трагедии мы предположили, что Ливий и Невий, вероятно, были теми людьми, которые сформировали "оперную" форму римской трагедии, и вполне вероятно, что

они же перенесли эту форму в комедию, хотя ее окончательное развитие, по-видимому, принадлежит Плутусу. Ярко выраженные лирические строки, конечно, редки, но фрагментов слишком мало, чтобы мы могли ожидать их появления. Большинство из них - ямбические, римский эквивалент греческого оригинала, и они, конечно, имеют свободную латинскую форму. Одна строка анапестическая; часто встречается старый римский трохаический септенар, хорошо подходящий для песен, а также ямбический октонарий, который Невий, кажется, рассматривает как септенар с анакрузой. Действительно, Цицерон^[1] называет его септенарием и указывает, что он исполнялся под аккомпанемент флейты.

Именно эти комедии развлекали римлян на их праздниках в мрачные годы Пунической войны, годы, которые так ярко описаны Ливием. Если бы мы могли восстановить эти пьесы и вставить их между ужасными сценами истории Ливия, мы бы знали больше, чем имеем, о римском обществе в ту самую критическую эпоху истории нации.

Плавт, от которого до нас дошло двадцать пьес, поставил несколько из них до того, как Невий отправился в изгнание, ведь в *"Милях Глориоза"* он упоминает о заточении своего собрата-поэта. В своих сюжетах Плавт держался довольно близко к греческим пьесам, переводя, перефразируя и адаптируя их в соответствии со своим настроением. Мы еще обсудим причины, побудившие его так поступать. О том, какими были эти темы, повторять не стоит. Греки времен Менандра создали комедии интриг и романтические комедии, которые с тех пор и развиваются. *Комедия ошибок* Шекспира очень близка к *"Менахми"* Плавта, и хотя она отходит от оригинала в поисках дальнейших интриг, конструкция, тип юмора и драматические приемы те же. В *"Виндзорских женах"* Фальстаф иллюстрирует менандрийское использование самообмана, начиная с его первого хвастовства и заканчивая прыжком в корзину. В *"Женах"* больше, чем в *"Менандре"*, но мало что еще отличает пьесу от стандартной Новой комедии. От греков, через Плавта и Теренция, пришли практически все типы и все трюки, которыми наслаждалась елизаветинская и якобинская комедия.

Моя задача здесь - не обсуждать римскую комедию как таковую, а скорее указать, что из жизни и опыта Рима проявилось в этих пьесах. В плаутинских адаптациях греческих комедий мы находим две, казалось бы, несовместимые цели: одна - переписать так, чтобы сделать экзотику понятной, другая - сохранить греческую атмосферу, чтобы не оскорбить римский вкус, позволив сделать вывод, что автор одобряет поведение, которое он представляет. Первая цель требовала упрощения, вторая - избегала его. На этом различии необходимо остановиться, поскольку историки часто ошибаются, полагая, что Плавт воспроизвел греческую среду без изменений или, наоборот, изобразил римскую жизнь такой, какой он ее нашел. На самом деле он делал и то, и другое, и третье, в зависимости от того, что лучше всего соответствовало его цели.

Если говорить о юридических тонкостях, то Плавтус упрощал их, не заботясь о последовательности. Иногда, когда это не имело значения, он заменял римских чиновников или учреждения греческими, не заботясь о том, являются ли они точными эквивалентами. Если при изложении деталей судебного процесса дословный перевод греческого языка казался римской аудитории непонятным, Плавтус подставлял какой-нибудь понятный момент и перестраивал весь отрывок в соответствии со своей иллюстрацией. Короче говоря, адаптируя иностранные пьесы для постановки на сцене, он руководствовался простым здравым смыслом. Если бы Плавт переводил для читающей публики, он мог бы дать дословный перевод и вставить пояснения. Но в пьесах, написанных для однократного представления, нет необходимости использовать пояснительные примечания.

Ученых также беспокоит тот факт, что пьесы Плавта изобилуют греческими словами. В среднем в каждой пьесе их встречается около девяноста, считая повторы одного и того же слова. Как бы выглядели наши комедии на сцене, если бы иностранные слова использовались с такой же щедростью? Некоторые из этих слов, такие как *amphora*, *ancora*, *epistula*, конечно, уже прижились в коммерции и не вызывают никаких затруднений. Несколько технических названий, которые невозможно перевести, например, греческие магистраты, были освещены контекстом. В некоторых случаях Плавтус буквально вбрасывает греческие слова для развлечения, как, например, когда разгневанный муж перечисляет пункты счета, полученного от модистки, или читает меню, которое обойдется ему дороже, чем он в состоянии заплатить. Вряд ли зрители должны были знать такие слова. Сама запредельная экстравагантность списка - намеренная. Но после того, как мы сделали эти вычеты, основная часть остается.[2] Следует ли считать, что Плавт адресовал свои пьесы культурным джентльменам, у которых были греческие наставники? Если бы это было так, эдилы вряд ли стали бы тратить на покупку пьес и их представление, ведь целью игр было привлечение и развлечение праздничных масс. Может быть, Плавт просто не позаботился о том, чтобы придумать латинские шутки взамен греческих, которые были у его образцов? Вряд ли это удовлетворительное решение в случае с писателем, который наполняет свои сцены весельем. Другое распространенное объяснение - слишком часто рискованное - что улицы уже были переполнены греческими пленниками, которые распространяли знание греческого языка, - вряд ли подойдет. Ни в одной из Пунических войн не было взято много греческих пленников - пленниками были в основном карфагеняне, а также их испанские, галльские и лигурийские наемники, и в пьесах Плавтина они не встречаются[3].

Простое объяснение заключается в том, что большая часть римского населения служила во многих кампаниях в греческих городах и с греческими контингентами и познакомилась с большим количеством разговорных греческих выражений, подобно тому как американские мальчики приобрели несколько французских фраз несколько лет назад во время одной короткой кампании за границей. Старшее поколение служило на Сицилии во время Первой Пунической войны и проживало в греческих городах от шести до двенадцати лет. Младшие служили в греческих районах южной Италии до окончательного изгнания Ганнибала в 203 году до н. э. Обе эти войны до предела напрягли мужскую силу Рима, так что практически каждый взрослый мужчина служил в грекоязычных общинах. И, наконец, в последние годы деятельности Плавта дюжина легионов была отправлена через Адриатику для кампаний против Филиппа и Антиоха. Поэтому Плавт мог предположить, что по крайней мере девяносто процентов трудоспособных мужчин из его аудитории служили в кампаниях среди греков и с греками. Отставные солдаты были рады получить комплимент, напоминающий об их заслугах перед государством, и Плавт сделал это, часто упоминая язык, который они приобрели во время войн[4].

Свободное использование военных терминов, таких как *machaera*, [5] *ballista*, *catapulta*, *phylaca*, *techina*, *machina*, даже во всевозможных переносных смыслах; восклицаний и оскорбительных выражений, которые солдаты могли слышать, отправляясь на поиски дополнительного пайка: *barbarus*, *harpago*, *dierecte*, *latro*, *morus*, *plaga*, *colapus*, *mastigia*, *ganeum gerrae*, *apage*, *пах*, *papae*, *babae*, *eia*, *eugerae* и другие; фразы из столовой, удобные в дни жалованья в Сицилии: *drachuma*, *danista*, *trapezita*, *opsonium*, *cyathisso*, *crapula*, *oenopolium*, *macellum*, *comissatum* eo (и добавим *gynaeseum*?), это говорит о многом. Многие из этих выражений были малоупотребительны в Риме после периода общей кампании среди греков. Многие из них напрямую указывают на Сицилию. Например, слово *lautumiae* напоминает нам о каторжных каменоломнях Сиракуз, *basilike* ("по-королевски"), похоже, выдает уважение солдат к пышному двору царя Иеро, а *Siculi logi* отражает их впечатление о

болтливом народе. Большое количество слов имеет дорическое происхождение, очевидно, из Сицилии или Тарентума: *choragus* (используется в неаттическом значении и звучании), *plaga*, *machina*, *zamia*, *catapulta*, [6] *colapus*, *ganeum*, *gerrae*, *sumbola* и многие другие. Не мало слов было явно заимствовано ораторами, а не писателями, например *phylaca*, *gerrae*, *balineum*, *lanterna* и т. д.

Это лишь краткий перечень лингвистических свидетельств того, что солдаты вернулись домой с удобным греческим словарем немалого объема. Насколько свободно Плавт мог использовать его, видно из его щедрости в соединении греческих слов с латинским окончанием, как, например, *athletice*, *dulice*, *euscheme*, *inanilogista*, *morologus*, *pultiphagus*, *pancratice*, *opsonari*, *plagipatidae*, *elleborosus*, *ulmitriba*, и даже в использовании греческих клятв (μὰ τὸν Ἀπόλλων) полугреческих каламбуров (*opus est chryso Chrysalo*, etc.), и греческого сленга (*argentum οἷ χεται*). Но мы можем быть уверены, что Плавт хорошо знал точные границы этого лагерного языка. Он не осмеливается использовать просторечия литературного греческого Менандра, если они не входят в военный обиход его времени. Для них он находит латинские заменители. Очень вероятно, что Плавт сам служил солдатом на юге Италии во время Ганнибаловой войны и там приобрел точные знания диалекта, которая могла быть понятна его аудитории солдатского народа.

Существует также много предположений относительно свободного использования Плавтом греческой мифологии, поскольку утонченная новогреческая комедия скорее избегала любых ссылок на нее. [7] В "*Вакхидах*" Плавта ловкий раб подробно сравнивает свои подвиги с приемами, использованными при взятии Трои (кража Палладия и постройка троянского коня); в "*Руденах*" Чармиз обещает "пир Тиестеса"; в "*Пленниках*" Тындарус знакомо упоминает Ореста и Ликурга; повсюду имена Ахилла, Гектора, Медеи и т. п. произносятся как хорошо известные. Это нельзя объяснить ни напоминанием о том, что "*Одиссея*" была переведена на латынь, поскольку чтение отнюдь не было всеобщим, ни указанием на использование этих мифов в качестве иллюстраций на этрусских вазах и зеркалах. Ни один из тысячи слушателей не соприкасался ни с Гомером, ни с подобными предметами искусства. Но толпа, для которой писал Плавт, в течение тридцати лет имела свободные места на праздниках, когда разыгрывались трагедии Ливия, Невия и Энния, и знала персонажей этих трагедий так же хорошо, как современные работники знают имена наших бейсбольных питчеров и кинозвезд.

Троянский цикл был особенно хорошо знаком по театру, потому что драматурги, эксплуатируя традицию, согласно которой римляне были потомками троянцев, представили все хорошие пьесы на эту тему, которые смогли найти. Ливий поставил "*Троянского эква*", "*Ахилла*", "*Эгиста*" и "*Аякса*", которые, должно быть, рассказывали обо всех аспектах этой темы, а ливийская "*Гермиона*" познакомила их с некоторыми последствиями войны. Готовое упоминание Плавтом Прокна и Филомелы легко объясняется, если вспомнить, что Ливий представил *Терею*. Впечатление, произведенное Троянским циклом Ливия, было углублено несколькими пьесами, написанными по этим мифам Невием; в "*Гесионе*", "*Ифигении*", "*Гекторе*", "*Троянском экве*" и "*Андромахе*" речь идет о персонажах Троянского цикла, а в "*Данае*" и "*Ликурге*" представлены смежные мифы, которые, очевидно, были известны плаутовской публике. Эти пьесы - а их, конечно, было много, названия которых утеряны - объясняют большинство знакомых упоминаний в Плавте. Более того, Энний ставил трагедии на тех самых праздниках, для которых писал Плавт, и местами мы можем узнать в Плавте некоторые реплики, которые были произнесены как пародии на реплики Энния. [8] Мы не знаем хронологии пьес этих драматургов. Если бы мы могли синхронизировать их сейчас, то, вероятно, обнаружили бы, что упоминания об Андромеде, Алькумее, Тиесте и других

персонажах греческих мифов точно совпали бы с пьесами Энния на эти темы, которые были недавно поставлены.

Вопрос о том, сколько "литературы" знала плаутинская публика, не имеет никакого значения. Литературы как таковой они не знали, но все они посещали фестивальные представления, которые были бесплатными. Там они узнавали сюжеты многих пьес Еврипида и Софокла так же легко, как наши рабочие классы, не открывая книг, узнают об арабских шейхах, гостинных Лонг-Айленда, римских гонках на колесницах и кознях Клеопатры. Для них пьеса Еврипида часто становилась последней популярной сенсацией.

Много лет назад, когда Макс Рейнхардт впервые поставил *"Эдипа"* в берлинском цирке по ценам, привлекавшим сотни работяг, я услышал такие замечания: "Этот Софокл, он берлинец?" "Не знаю, имя звучит по-русски, но он знает, как сделать хорошее представление". Эти два человека наслаждались пьесой тем больше, что не знали, что их обучают античной классике; именно так публика Плавта невинно знакомилась с греческой мифологией. Естественно, Плавт был слишком мудр, чтобы не использовать эту богатую жилу интереса.

Плавт настолько не похож на грека по своему типу раскатистого юмора, по своей стремительности и любви к захватывающим интригам - если мы можем предположить, что недавно открытые пьесы Менандра типичны для греческой Новой комедии, - что мы удивляемся его отказу писать оригинальные и чисто римские комедии. Он неизменно место действия в Греции, одевает своих героев в греческие одежды и дает им греческие имена. В чем же причина? Невий писал пьесы на римские темы. Почему этого не сделал Плавт? В то, что это было легкомыслие, верится с трудом, если учесть, с какой оригинальностью он адаптировал пьесы к музыкальной обстановке и какого успеха добился в написании сцен, которые явно принадлежат ему.

Секрет поведения Плавта в этом вопросе, как мне кажется, заключается в его понимании того факта, что Рим все еще был слишком консервативен, чтобы принять за римские интриги и заговоры, которые могли бы стать основой самой богатой комедии. В *"Спун Ривер"*, как мы уже выяснили, есть свои пороки, но в Спун Ривер они тщательно скрыты под плащом воскресной респектабельности. Когда современный драматург хочет добавить в пьесу больше пикантности, чем может бездоказательно поддержать американская среда, он ставит свою сцену в Париже или на острове Южного моря. Под хмурым взглядом или улыбкой скрывается достаточно человеческой природы, чтобы понять то, что представлено, а грехи можно открыто обсуждать и осуждать - или смеяться над ними, - если в то же время зрителю позволено выразить свое пуританское превосходство над нравами экзотического общества, идущего к своей заслуженной гибели. Видимо, поэтому Плавт позволяет своим забавно экстравагантным рабам, демимондам и безрассудным юношам свободно играть с моральными ценностями в греческой среде, обычно с явным осуждением злодея в конце и часто с напоминанием, что "такие вещи возможны в Афинах". Персонажи Плавта, таким образом, никогда не римскими по внешнему виду, и было бы ошибкой полагать, что в его пьесах изображены римские нравы, даже если местами он вынужден принимать во внимание римскую мораль.

Расточительные молодые люди с находчивыми рабами, которые помогают им исполнить свои желания, придумывая хитроумные схемы, - греки. Афины Менандра были утонченными. Там умные юноши проникли за пределы этической софистики Эпикура в логический натурализм его предпосылок; они даже отбросили принудительное идеалистическое определение "природы", которому их учил следовать Зенон, и научились отдавать

предпочтение более простой природе, более отзывчивой к непосредственным желаниям. Первозданный авторитет, сыновняя почтительность и принудительность академической этики были ослаблены распространенным открытием, что ни одна из изобретенных до сих пор систем веры не выдержала глубокой критики. Молодые люди не видели логически обоснованных возражений против того, чтобы поступать так, как им хочется. И многие из них могли поступать по своему усмотрению, ведь это было поколение, для которого Александр разграбил сокровища Востока, открыл прибыльную торговлю для проникательных торговцев, отправил полчища дешевых рабов для выполнения тяжелой работы в цивилизованном мире и караваны музыкантов, танцовщиц и куртизанок для развлечения изысканных городов. Афинская *молодежь*, любящая удовольствия, недисциплинированная, беспомощная, неопытная, эпикуры, живущие на грани доходов и за гранью, были подходящей темой для комедии, богом которой была удача. Они еще не были огрублены, у них обычно был своеобразный джентльменский кодекс, и они часто были щедро преданными людьми. Но у них не было опоры на принципы. Такими были юноши Менандра, и таких Плавт, знавший толк в колорите, предпочел оставить, несмотря на их неримский облик. Но он был очень осторожен, чтобы сохранить их греческими.

В Риме в конце великой Пунической войны жизнь молодого человека была совсем другим делом. Почти двадцать лет страшный бич пунийских набегов приводил к обнищанию народа. Каждый трудоспособный мужчина военного возраста находился в окопах, живя на самом скудном пайке; фермы были заложены и лежали без дела; военные налоги росли; государство давило законами о роскоши, ограничивая одежду домотканым полотном, а еду - несколькими центами в день. И даже когда Пуническая война закончилась, последствия кампаний против мятежных галлов, против Испании и Македонии не давали передышки до самого конца жизни Плавта. Несомненно, молодые люди, которые могли видеть пьесы Плавта в те три или четыре праздничных дня в году, когда они давались, викарно наслаждались освобождением духа, которое они могли постичь, потому что были людьми. Но ни один из них не жил дома в той атмосфере, которая воспроизводилась на плаутинской сцене. Поэтому неудивительно, что Плавт сохранил греческие декорации. Из римской жизни мало что можно было почерпнуть. Если бы он одел своих людей в римские одежды, несоответствие было бы смехотворным, а цензоры осознали бы опасность для нравственности и запретили бы пьесы. В качестве экзотических мифов они казались менее вредными - хотя должно было наступить время, и даже раньше, чем можно было ожидать, когда персонажи этих пьес должны были обрести подобие реализма даже в Риме.

То, что верно в отношении молодых *руэ* Плавта, верно и в отношении плаутинских паразитов и рабов. Забавные паразиты, афинские умники, добывавшие себе хлеб занимательной болтовней, были так же полезны в Новой комедии, как и тщетные художники-эмигранты в современном международном романе, но нет никаких свидетельств того, что эти существа еще не добрались до Рима. Плаутинский раб - неоднозначный персонаж. Принято говорить, что культура Рима в большей степени зависела от рабства, чем культура Греции, и поэтому комический раб скорее плаутинский, чем греческий. Но это предположение не учитывает столетие экономических перемен. Раб в комедии - это, как правило, очень умный плут, очень преданный своему молодому хозяину, ради наименьшего удовольствия которого он обманет родителей и полицию; он удивительно находчив, быстр в сообразительности, обладает нахальством, которое мы не можем связать с ранними римскими обычаями, и способен выдержать удары, если его мучает совесть после успешного совершения преступлений. В утонченных Афинах этот персонаж полностью правдоподобен; в Риме времен Плавта - нет. Правда, во фрагментах Менандра рабы используются реже, чем в пьесах Плавта; это, вероятно, означает, что Плавт, следуя за некоторыми драматургами Новой комедии, избегал

менандровских пьес, потому что в них не было достаточно бурного веселья для него на одну страницу. Это не значит, что Плавт в этом отношении ближе к римской жизни. Раньше нам также говорили, что сцены пыток рабов в комедии были чисто римскими, но теперь у нас есть сцена в "*Перинфии*" Менандра, которая заходит так далеко в жестокости, что Теренций опустил эту сцену. Таким образом, перед нами опять не римская характеристика. Дело в том, что во времена Плавта рабов в Риме было сравнительно мало; рабочие классы в городе все еще были в основном свободными туземцами, фермы обычно принадлежали трудящимся крестьянам небольшими участками, а с немногочисленными рабами на них все еще обращались так, как обычно обращаются с одинокими крестьянами в наших более простых сельских районах, то есть как с членами семьи. Связанные рабы были очень редки, *эргастул* еще почти не был известен, а освобожденный раб все еще становился гражданином с тем же статусом, что и его хозяин. Только в конце Пунической войны Рим впервые узнал, что такое обладать неиталийскими пленниками в значительном количестве - рабами, которых нужно было связывать и следить за ними, и, конечно, потребовалось поколение или два культуры рабов на больших виллах и поместьях, чтобы появился тот дерзкий тип, который знаком нам по комедиям. Нет, такой тип, возможно, был бы правдоподобен в Риме времен Гракхов, но не раньше. Мне кажется, что Плавт не только дал нам греческий тип таким, каким он его нашел, но, поскольку мораль граждан не была вовлечена в плутовство раба, он, чтобы ускорить действие, несколько наполнил свои пьесы интригами рабов. Ни из одной черты не следует делать вывод, что он изображал римского раба своего времени. Знаменательно, что когда начали писать настоящие римские комедии, роль раба сразу же была смягчена, потому что, как говорит Донат, римский господин не должен быть представлен пережитившим его рабом.

В обращении с женскими персонажами Плавтус действует несколько иначе. Греческая Новая комедия имела тип женщины в виде довольно респектабельной гетеры, хорошо приспособленный для ее целей, и фактически единственный тип, пригодный для использования, поскольку греческая домохозяйка была настолько привязана к скучной рутине домашнего хозяйства, что была слишком омертвлена для литературной обработки. Метрическая спутница Аспазии, обладающая таким же положением и юридическим статусом, свободно передвигалась по городу, могла быть включена почти в любую социальную группу и с помощью легкой фикции и соответствующих документов о рождении могла быть признана непризнанной гражданкой. Поскольку это был единственный респектабельный класс, доступный для интриг Менандра, он, естественно, использовал гетер для своих многочисленных пьес, содержащих любовные сцены. Однако римские адаптеры, столкнувшись с такими героинями, представлявшими чуждый римскому обществу социальный класс, столкнулись с немалыми трудностями при переносе их на итальянскую почву. Вспомним, что в викторианскую эпоху пьесы Дюма-отца не могли быть легко переведены на английский язык, так же как и романтические английские пьесы того времени не находили понимания во Франции, потому что отношения между полами основывались на разных обычаях в каждой стране. Что, например, сделал бы Плавт на римской сцене с Хабратонон, проницательной, но великодушной гетерой из "*Арбитров*" Менандра, которая, когда ей пришлось сделать выбор, отказалась от своих преимуществ перед любовником и вернула ему жену и ребенка? Плавт, если бы он использовал такую пьесу, должен был бы заменить ее римской куртизанкой, иначе он разрушил бы сюжет. А если бы он нанял куртизанку, римский реализм потребовал бы изобразить ее без щедрости, ведь в Риме не принято, чтобы женщина такого класса казалась добродетельной. Матроны Рима возражали бы против этого.^[10] В римском обществе времен Плавта семейные

отношения были пуританскими, разводы были почти неизвестны, и римская матрона была равной своему мужу в доме и в обществе. Она не была отведена в прядильню в задней части дома, как в Греции; она не хандрила в своей комнате, пока ее муж ходил на званые обеды и в театр со своими спутниками-богатырями. Она была компаньонкой. В таком обществе, возможно, и были какие-то "дочери радости" для языческой молодежи, но о них не говорили, они не появлялись, они были в темноте, где не растут щедрые добродетели. Можно предположить, что Плавт мог бы отказаться от греческой сцены, устранить деми-мондов и поставить обычную римскую комедию. Но если бы он хотел сохранить любовную историю, ему пришлось бы прибегнуть к послебрачному треугольнику, используемому в подобных обстоятельствах французами - приему, немыслимому в социальной атмосфере его времени, - или к романам свободных подростков - теме, которую нелегко проиллюстрировать на примере городской жизни южных стран, где молодых девушек тщательно оберегают. Другими словами, Плавт был практически вынужден выбирать: либо отказаться от темы любовных утех в комическом антураже, либо взять греческую гетеру; а если он делал последнее, то должен был лишиться ее различных приятных качеств, которые могли быть присущи ей в Греции, либо навлечь на себя враждебность римской моральной цензуры. Плавта жестоко порицали, особенно французские критики, за то, что он делает своих женщин бесполезными болтушками, не имеющими ни одной искупительной черты. Действительно, это описание подходит к ним достаточно хорошо, но что ему оставалось делать? Титиний, кажется, нашел выход позже, но это был не очень очевидный путь. Метод Плавта не следует приписывать грубому зерну в драматургии. Он естественным образом вырос из его понимания реального положения римской семьи. Приспосабливая греческих рабов, паразитов и юношей без особых изменений, он мог рискнуть, но в вопросе о римской женщине он не мог пойти на компромисс.

Заметно, что Теренций мог. Вакхида в *"Гецире"*, восходящая к Хабратонону в *"Менандре"*, обладает привлекательно щедрой натурой, несмотря на свое положение, и даже угрюмый старик из пьесы вынужден это признать. Но Теренций написал *"Гециру"* более чем через двадцать лет после смерти Плавта, в то время, когда греческие обычаи вторглись в Рим. Сегодня Теренцию приписывают либеральную гуманность, от которой отказался Плавт, но можно с уверенностью сказать, что Теренций не решился бы представить свою *"Вакхиду"* поколением раньше. Его уважение к положению и заслуженным правам женщин старого Рима заставило бы его почувствовать, что это дешевая затея.

Наиболее ярким отличием римской комедии от греческой является отказ от хоровых интерлюдий и замена длинных лирических монодий на устные и декламируемые реплики. В греческих пьесах акты разделялись хоровыми интерлюдиями, танцами, пирами и т.п. При тщательном подборе костюмов и частом дублировании ролей в греческом театре требовалось много времени для переодевания. У Плавта было мало обученных певцов для создания эффективного хора, мало танцоров, и ему требовалось совсем немного времени между актами, поскольку смены сцен не было, а маски в его время не использовались. Пьеса Плавтина была почти непрерывным спектаклем, и спектаклем с обилием музыки. Быстрый диалог, в котором происходило наиболее жизненное действие, обычно произносился без музыкального сопровождения шестистопным ямбиком. Этот диалог обычно составлял около трети пьесы. Солилоги, монологи (за исключением прологов) и сцены напряженных эмоций обычно пелись под флейту в различных метрах, которые постоянно менялись в зависимости от настроения и эмоций. Эти части, называемые *кантиками*, были редки в некоторых пьесах, особенно в ранних, в то время как в других они занимали до трети пьесы. К этим кантикам мы еще вернемся. Некоторые сцены, состоящие из речитатива, сопровождалась игрой на флейте. К таким сценам мы привыкли и сейчас, особенно в сентиментальных пьесах, где

любовные утехы и лунный свет являются сигналом для приглушенных скрипок, сопровождающих произносимые слова мягким *obligato*. У Плавта метр таких сцен, обычно семи- и восьмистопные строки, значительно отличается от обычного диалогического стиха.

В античной комедии есть только один отрывок, в котором мы имеем дело с оригинальным греческим материалом, переделанным в римский кантик. Поздний критик Аулус Геллий^[11] цитирует песню Цецилия, а также ее оригинал на греческом языке, чтобы продемонстрировать то, что он называет неадекватностью латинского пересказа. Геллий, однако, упускает суть. Суть греческого текста - обычные жалобы мужа, подвергающегося ругани, - была намеренно изменена. Плавное повествование оригинала не подходило для песни, и Цецилий хотел получить текст, который дал бы музыканту возможность эффективно передать постоянно меняющиеся эмоции оратора. В греческом варианте муж просто сообщает слушателям с подходящими комментариями, что его жена, ревнуя к своей служанке-рабыне, продала ее, чтобы увести из дома. Конечно, в эмоциях мужа нет большой глубины, хотя диапазон от жалости до сарказма достаточно хорошо показан. Латинская версия подчеркивает эту перемену настроения постоянной сменой метров, стих быстро бежит от спотыкающегося трохаического септенария через кретику, баккиаку, снова кретику, а затем ямбику. Человек кричит под музыку, которая меняет свой ритм с каждой строкой.

(- ~) Вечно бранясь, ворча, ужиная, она заставляла меня повиноваться:

(~ -) Невинность пропадает даром: служанка продана.

(~ -) Теперь, злорадствуя и хвастаясь, появляется моя добрая жена:

(~ -) Скажи мне, молю, кто я? Кто здесь хозяин?

Замечание античного критика о том, что Цецилий не смог адекватно воспроизвести качество оригинала, совершенно не относится к делу. Он и не пытался. Он создавал правдоподобное либретто для короткой песни и танца, в котором мелодия, высота тона, темп и жесты должны были помочь в выражении его переменчивых настроений. Менандр действительно написал читаемую пьесу - он всегда так делал, за что и поплатился тем, что редко получал приз. Но Цецилий создал музыкальную комедию, которая, можно не сомневаться, заставляла зрителей физически реагировать.

Принято считать, что музыкальную комедию такого типа придумал Плавт.^[12] Я уже упоминал о введении Невием кантика в трагедию. В комедии он выполнял ту же функцию, и мне остается только повторить, что Невий служил на Сицилии солдатом во время Первой Пунической войны и что во многих греческих городах Сицилии, где римские солдаты были расквартированы или, по крайней мере, приезжали на каникулы, в театрах ставились греческие трагедии и комедии, вероятно, с уменьшенными хорами^[13]. Не стоит забывать и о том, что в подобных заведениях в то время происходило множество разнообразных представлений, которые можно назвать музыкально-холловым пением и танцами. Если римские солдаты полюбили такие представления, то неудивительно, что Невий попытался в своих комедиях, как и в трагедиях, предложить некий заменитель того, чего у Рима не было. Зрители могут предъявлять настойчивые требования: даже Вагнер был вынужден вставлять балеты в свои оперы, чтобы удовлетворить запросы парижской публики. Фрагменты из комедий Невия немногочисленны, и в них нет ни одного из чисто лирических метров, столь часто встречающихся у Плавта - кретики, баккиаки и гликоники. Но есть большая доля трохаических септенариев, строк, которые, как теперь предполагается, принадлежат к исконно латинскому песенному метру.^[14] Наши доказательства пока незначительны, но их,

возможно, достаточно, чтобы поддержать предположение, что музыкальная комедия могла вырасти в Риме благодаря постепенной адаптации сицилийских форм развлечений Невием и постоянному совершенствованию этих новшеств Плавтом. Мы также видели, что песни и песнопения были серьезным подспорьем в попытках приспособить новые метры к римскому уху.

Наблюдая за тем, как литература может быть определена по внешним признакам, мы не должны упускать из виду некоторые обычаи постановки, которые влияли на пьесы. Римские *ludi*, на которых впервые были представлены пьесы, раньше были посвящены главным образом гонкам на колесницах. По-видимому, эти состязания появились вначале, когда перед и после походов армия очищалась. Рыцари и возницы принимали участие в люстрации и использовали этот случай, чтобы продемонстрировать мастерство своих лошадей. На проводившихся в сентябре *Ludi Romani*, которые выросли из триумфальных шествий к храму Юпитера, скачки, вероятно, не рассматривались в исторические времена как имеющие какие-либо религиозные ассоциации. Они проводились для развлечения, а спектакли, *ludi scaenici*, которые были добавлены к скачкам в 240 году до н. э., также давались для развлечения и сами по себе не имели ни одной из священных ассоциаций, столь настойчиво связанных с греческими представлениями.

Теперь римскими играми руководили магистраты, которые использовали для них ассигнования, выделенные государством, которые, однако, редко покрывали расходы. На самом деле сенат пользовался тем, что люди, получившие должность эдила благодаря народной благосклонности, могли хорошо развлекать народ, чтобы удержать эту благосклонность на следующих выборах. Очевидно, что эдилы, которые оплачивали расходы, выбирали пьесы такого характера, чтобы понравиться среднему римскому гражданину. Говоря "средний римлянин", мы имеем в виду, что большинство мужчин и женщин из среднего и низшего классов ожидали увидеть эти пьесы. Сципион, конечно, пытался привлечь аристократов, выделяя для них первые ряды, и, вероятно, ему это в какой-то степени удалось, по крайней мере, когда давались хорошие трагедии, если судить по знакомству Цицерона с игрой Эзопа. Однако если бы большинство сенаторской знати были энтузиастами, Риму не пришлось бы ждать постоянного театра почти два столетия. Мы должны предположить, что на большинство представлений собиралась толпа праздных бездельников с улиц и из магазинов, которые искали чего-то не менее интересного, чем посиделки в баре, и которые прекрасно понимали, что эдилы ожидают поражения на выборах, если пьесы не будут удовлетворительными. Поэтому мы можем понять, почему Плавт, которому регулярно удавалось угодить своей публике, вложил в свои пьесы гораздо больше шуток, интриг и широкого юмора, чем, например, Менандр; почему его сюжеты проще, меньше характеризуют персонажей и вообще меньше заботятся о художественном разворачивании истории, чем у Менандра, и, наконец, почему в поздних пьесах Плавта постоянно увеличивается количество сцен с песнями и танцами.

И наоборот, когда мы думаем о зрителях, а затем сравниваем эти пьесы с киносеансами, которые иногда устраивают, чтобы завлечь толпы избирателей на политические собрания, мы можем только удивляться относительно высокому уровню развлечений, которые содержат римские комедии. Праздничные толпы Рима во времена Плавта состояли из простых людей, но они должны были быть умными и неизбалованными. Мимы и фарсы столетия спустя, безусловно, отражают явную деградацию театральных зрителей того времени. Гораций был не совсем справедлив, когда обвинил Плавта в том, что тот сочиняет ради пополнения своего кошелька. Возможно, так оно и было, но в конце концов он не

опускался до той публики, которую позже развлекали ради прибыли. Горацию следовало бы сравнивать Плавта с Лабрием и Публилием, а не с более приятной салонной драмой его времени, которая так и не получила шанса быть поставленной.

Мы также можем вспомнить, что Плавт писал для единственного представления, не думая о публикации, читающей публике или даже о возрождении пьесы. Он продал свой манускрипт, а после окончания спектакля рукопись была помещена в государственный архив, возможно, чтобы никогда больше не увидеть. Плавтус, конечно, не знал, что многие пьесы будут откопаны для воспроизведения через поколение, когда не будет хватать хороших писателей. Не стоит забывать и о том, что на представлениях не раздавали программ. Эти обстоятельства объясняют стремление драматурга сделать свои пьесы самообъясняющимися и самодостаточными, его готовность продолжать старую традицию раскрывать сюжет рано, сохранять его ход ясным и четким, добиваться немедленного эффекта и не слишком беспокоиться о том, полностью ли соответствует эффектная сцена в конце подтексту в начале. Зритель не мог обратиться к опубликованному экземпляру или вернуться на следующий день, чтобы критически изучить пьесу. Большинство научных догадок о том, могли ли в эти пьесы вкрасться недостатки в результате последовательных редакций, основывается на их детальном анализе в кабинете - том самом анализе, которого Плавтус никак не ожидал получить. Плавтус в определенной степени рассчитывал на способность зрителя забывать, равно как и на свою способность помнить. Одним из любопытных результатов этой привычки представлять новую пьесу на каждом фестивале стало то, что в архивах скопилось огромное количество пьес, и когда во времена Теренция чиновники начали воскрешать старые пьесы, имеющиеся запасы наводнили рынок. В то время авторы новых пьес, должно быть, действительно страдали от конкуренции со стороны мертвых авторов.

Одной из самых больших трудностей, с которыми приходилось сталкиваться драматургам в прежние времена, был поиск хороших актеров. Ливий не только начинал без помощи обученных актеров, но и в течение как минимум полувека эта профессия не была привлекательной. Ливий, похоже, создал свою собственную труппу. Невий, возможно, в какой-то степени зависел от игроков из Кампании, которые были обучены давать ателланские фарсы. По крайней мере, на это намекает Фест, объясняя термин "*fabula personata*", и мы знаем, что в осканском Помпее в то время был постоянный театр. Грек Полибий находил игру актеров в римских трагедиях очень неудовлетворительной. Главная трудность заключалась, конечно, в том, что игры проходили так редко, что в ранние времена ни один актер не смог бы заработать на жизнь этой профессией. В течение первых двадцати лет на ежегодных *Ludi Romani*, вероятно, ставилось не более двух трагедий и двух комедий в год. В 220 году в ноябре был добавлен новый фестиваль, *Ludi plebei*, но маловероятно, что сначала на нем ставились пьесы. По крайней мере, ни одна из них не была записана до двадцати лет спустя. В 214 году пьесам были отведены четыре дня *Ludi Romani*, а в 212 году игры, в том числе и пьесы, были провозглашены в честь Аполлона. Следовательно, можно предположить, что к концу Пунической войны для драматических представлений отводилось около шести дней в году, то есть примерно шесть трагедий и шесть комедий разыгрывались раз в год.

Поскольку эдилы (и преторы, в случае с Аполлоновыми играми) выбирали новую пьесу для каждого представления, ежегодное предложение пьес могло быть значительным, и среди поэтов возникло некоторое соперничество. Например, пролог Теренция^[15] рассказывает о забавной ситуации, когда после того, как эдилы заплатили за пьесу и осматривали ее, на репетицию был допущен соперник-драматург, который вдруг начал обвинять Теренция в

плагиате. В другом прологе "Теренция" продюсер Амбивий напоминает зрителям, как в молодости он настаивал на повторной постановке отвергнутых пьес Цецилия Стация, пока они не стали нравиться публике, добавляя, что Цецилий несправедливо страдал от критики поэтов-соперников. Таким образом, мы можем предположить значительную активность и нездоровое соперничество среди драматургов.

Но серьезной опасностью для профессии в первые годы была редкость постановок и скудные возможности для хороших актеров. Шесть дней работы в году не способствуют становлению и развитию специализированной профессии. Из-за нехватки актеров Ливий, предположительно Плавт, а также иногда Атилий играли в своих собственных пьесах, как это было принято у поэтов в Греции. Плавт упоминает только одного из своих актеров - Пеллия - и говорит о нем неприятные вещи. Кто были другие актеры, мы не знаем. Фест предполагает, что Невий из-за нехватки талантов привлек осканских игроков для комедии под названием "*Персоната*". Перед смертью Плавта в качестве актера-управляющего Цецилия выступил Л. Амбивий Турпион, а позже мы слышим о Цинции, Фалискане, Атилиусе из Праенесте (возможно, драматурге с таким именем) и Минуции. Гораздо позже, во времена Росция, мы знаем, что нехватка актеров привела к обычаю обучать умных греческих рабов актерскому мастерству, но нет никаких доказательств того, что рабы использовались в течение первых ста лет существования римской драмы. Очень вероятно, что сначала автор сам взял на себя роль, в какой-то степени привлек осканских, греческих и фалисских актеров и побудил любителей, зарабатывавших на жизнь другими занятиями, помогать во время празднеств. Совершенно точно, что во II веке до н. э. не было достаточно представлений, чтобы убедить многих римлян заняться этим ремеслом на постоянной основе или пойти на расходы по обучению или содержанию рабов для этой профессии, как это было сделано позже.

Мы также должны принять во внимание тот факт, что представления в Риме не были, как в Греции, связаны со старыми и священными традициями, так что мужчин не побуждали заниматься этой профессией из-за ее блеска и официальных почестей. Пьесы вводились на играх исключительно в качестве дополнительного развлечения. В Греции, где пьесы выросли из интерпретации священных мифов, актерское мастерство имело религиозное значение, поэтому государство было призвано давать премии и почести этой профессии.

Экономические и социальные факторы, о которых мы упоминали, объясняют тот факт, что Плавту приходилось продолжать греческую привычку удваивать роли, даже если он не использовал масок и не был связан какой-либо старой традицией относительно надлежащего количества актеров.^[16] Конечно, правило трех актеров было нарушено еще во времена Еврипида, и Менандр, вероятно, иногда позволял себе пять актеров. У Плавта часто было десять или двенадцать персонажей, но он, похоже, обходился четырьмя или пятью актерами, а в некоторых случаях - только тремя. Этим объясняются несколько искусственные оправдания, которые постоянно дают персонажи, покидая сцену, когда актеру приходится бежать, чтобы переодеться для новой роли. Нет нужды говорить, что такой недостаток актеров должен был оказывать сдерживающее влияние на Плавта, о котором ему приходилось постоянно помнить. Из-за этого многие сцены были довольно скудными. Когда, например, в "*Руденсе*" после того, как юноша на протяжении трех актов искал свою возлюбленную и только что узнал, что она спаслась от кораблекрушения и воровского работоторговца, он вдруг встречается с ней лицом к лицу, естественно ожидать, по крайней мере, радостного обмена приветствиями. Но у него нет для нее ни слова. Это поражает нас, если только мы не замечаем, что девушка должна быть представлена на сцене немой, потому что актер, игравший ее роль, теперь должен играть другую роль. Или в "*Псевдолусе*", где

Баллио осыпает трех персонажей оскорблениями, отсылает их, ведет бесполезный монолог, а затем вызывает трех других и продолжает свою тираду, мы понимаем странное прерывание, заметив, что второе трио не может существовать, пока первые три актера не войдут и не поменяют свои одеяния и голоса. Вспомним, что Шекспир страдал от той же технической трудности. В конце *"Зимней сказки"* мы видим гораздо меньше Пердиты, чем хотели бы, и нас вряд ли утешит знание, что актер, игравший ее роль, теперь занят в роли Гермियोны. Теренцию, как и Плавту, не хватало игроков, но греческая конвенция вновь заявила о себе позже и была глупо принята в *"Ars Poetica"* Горация в ущерб более поздней драме.

Как мы уже говорили, ранние римские драматурги не использовали масок и, по сути, применяли самый простой грим в быстро меняющихся одеждах и париках. При большом количестве удвоений и утроений ролей, должно быть, было неудобно узнавать актеров. Поздние схолиасты, такие как Донат, которые обсуждают эти вопросы, писали, когда маски снова стали необычными, а актеров было больше. Поэтому они несколько неясны в отношении более раннего обычая. Их предположение о том, что Росций ввел маску^[17], чтобы скрыть невыразительный лик, может быть верным, но очень вероятно, что греческие маски были введены на римской сцене - это произошло примерно в эпоху Гракхов - чтобы облегчить удвоение ролей и устранить путаницу, возникавшую из-за легкого узнавания актеров. К тому времени Рим был так велик, а театральная публика так обширна, что игру черт, во всяком случае, не заметила бы большая часть зрителей, а хорошо обозначенные маски служили полезной цели различения персонажей на расстоянии. Оперные очки теперь избавили нас от этой необходимости.

Кажется, существует некоторое недопонимание относительно социального статуса римских актеров, потому что наши источники информации поздние и не всегда различают разные периоды. Имеющиеся факты позволяют утверждать, что рабы не использовались в качестве актеров в течение первых ста лет существования драмы, когда было написано и поставлено большинство великих комедий. В то время авторы обычно играли сами, а авторы и актеры были объединены в общую гильдию, которую государство чествовало на александрийский манер, назначив официальное место встречи в храме Минервы. Ливий и Теренций, конечно, были вольноотпущенниками, но из уважения к их искусству оба пользовались большим почетом у передовых людей сената. День, когда рабы своим участием клеймили профессию, был еще далек. Даже во времена Суллы великие роли в легальной комедии и трагедии исполняли такие выдающиеся люди, как Росций и Эзоп,^[18] которых Цицерон с удовольствием причислял к своим друзьям. Актеры постепенно утрачивали свое положение в обществе только с ухудшением драматургии, о чем мы поговорим позже. Очевидно, именно тогда, когда стандартные пьесы уступили место фарсам и пантомимам, рабов стали готовить к ролям, которые уважающие себя граждане отказывались играть. Тогда социальное клеймо ставилось на тех немногих, кто унижал себя, играя с рабами. И таким образом в поздней Республике мы не раз слышали о дешевизне профессии актера. Однако и тогда это клеймо не распространялось на великих актеров, которые ограничивались ролями в старых добрых пьесах. Точная история падения этой профессии до нас не дошла. Цицерон в своей *"De Republica"* утверждает, что в Риме актеры и другие люди, занимавшиеся развлекательной профессией, были лишены гражданских прав, а их имена были вычеркнуты цензорами из списка регистрации триб.^[19] Эти слова приписываются Сципиону в диалоге, драматическая дата которого - 129 год до н. э., но, как и в некоторых других случаях, Цицерон может позволить себе анахронизм. Ливий случайно говорит, не уточняя дату, что актеры не могли служить солдатами в римских легионах.

Этому цензурному клейму есть два возможных объяснения. Возможно, что во время одного из пуританских наступлений на театр во II веке до н. э. - а в один из таких периодов реформ цензор Насика приказал снести частично построенный театр - на актеров было наложено цензурное клеймо, чтобы отбить у граждан желание заниматься этой профессией. Но вполне возможно, что в первые годы, когда актеров было трудно найти для участия в общественных празднествах, какой-то претор, отвечавший за праздник, убедил цензора освободить актеров от службы в армии, и тот, следуя римской практике использования военных ролей для списка избирателей, вычеркнул имена актеров из списков триб. Позже, когда государство было деморализовано, а профессию заполнили рабы, отмена имени, сначала сделанная в практических целях, могла быть продолжена как морально уместная. Во времена Росция клеймо ассоциировалось не с выходом на сцену, а с игрой за вознаграждение, так что, когда Росций перестал принимать плату, Сулла мог возвести его в рыцарское достоинство. Этот факт доказывает, насколько зыбкой на самом деле является теория актерской инвалидности, и скорее поддерживает мнение о том, что исключение из списка триб поначалу было задумано не столько как клеймо, сколько как отговорка от несения службы вдали от Рима. Во всяком случае, социальное клеймо не распространялось на признанных актеров стандартной драмы.

ФУТБОЛЬНЫЕ ССЫЛКИ

[1] Cic. *Tusc.* i. 106-7.

[2] Leo, *Plautinische Forschungen*, 106; Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, 157; Kahle, *De Vocabulis Graecis Plauti aetate*; и Hoffmann, в Stoltz-Schmalz, p. 813, сделали несколько интересных наблюдений относительно использования греческих слов в Плавте, но не отметили соответствующие исторические факты.

[3] Приветствие *ave* - любопытный случай заимствования из пунического языка. Возможно, это слово было привезено солдатами из их лагерей в пунических частях Сицилии. Римляне в течение восьми лет осаждали пунийские крепости Лилибея.

[4] Плавт любит обращаться к солдатам своей аудитории, ср. *Capt.* 68; *Cist.* 197; *Cas.* 87; и т. д.

[5] Трудно сказать, когда в латыни произошел великий сдвиг гласных. Очевидно, что греческие слова в Плавтуса, такие как *calamus*, *colaphus* и *hilarus*, не попали под влияние сдвига. Либо они появились совсем недавно, либо настолько мало использовались в латинской народной речи (как и *barbarus*, греческий термин), что Плавт мог произносить их на греческий манер. Такие слова, как *oliva*, *Hercules*, *Massilia*, *Tarentum*, конечно, были акклиматизированы задолго до этого и приобрели регулярные изменения гласных в латыни. Однако вполне вероятно, что многие греческие слова, которые были приняты во время Пирровой и первой Пунической войн, в полной мере ощутили на себе влияние великого сдвига. Этот сдвиг, по-видимому, начался после двенадцати таблиц и Дуэнской надписи и ни в коем случае не закончился, когда Плавт писал: ср. написание *mereto*, *soledas*, *Esquelino*, *Arimenese*, *popolom*, *saxolus* и т. д. Трудно понять, как *Аграрас* (Агригентум) мог попасть в частое латинское употребление до 262 г. до н. э. Весьма вероятно, что сдвиг гласных в латыни, как и аналогичное изменение в английском языке, знаменует собой политико-социальный сдвиг, появление социальной группы, которая произносила определенные гласные так, как не считалось правильным в аристократическом Риме. Возможно, мы связываем это с возвышением плебеев после принятия законов Публилия и Гортензия 339 и

287 гг. до н. э., которые сделали племенное собрание верховным в римском законодательстве. Тогда новые тенденции в произношении стали бы сильным фактором, повлиявшим на речь во время Первой Пунической войны. Кроме того, тот факт, что драматурги могли одним махом превратить Δῆμοφωv в Demipho, показывает, как быстро слово приспосабливалось к латинским обычаям. Я уверен, что мы слишком рано определили время появления большинства греческих слов.

[6] *Catapulta*, вероятно, было не очень старым латинским словом, поскольку только третий слог показывает изменение, и то относительно позднее. В таких словах, как *sumbola*, мы, несомненно, имеем дорийское произношение *u*; в кратком слоге *gynaeseum*, *balinea* и *platea* причина не должна полностью лежать в латинской тенденции к сокращению одного гласного перед другим, но частично, возможно, в аналогичной тенденции, обнаруженной в греческом и особенно в сицилийском. В латинских *latro*, *barbarus*, *choragus* и т. п. мы, конечно, имеем не стандартные греческие значения, а те, которые можно было услышать в Сицилии во время Пунической войны. Интересное рассуждение Стертеванта "Об использовании греческого языка в вульгарной латыни", *Trans. Am. Phil. Assoc.* (1925), совершенно упускает суть вопроса, когда говорит о том, что "римляне сознательно издевались над греками города". Греков тогда было очень мало, и они не были настолько значительны, чтобы вызывать насмешки".

[7] Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, chap. III; к сожалению, ему не удалось понять природу плаутинской публки. *Даос*" Леграна совершает более серьезную ошибку, рассматривая греческую и римскую Новую комедию как единое явление.

[8] Sedgwick, *Class. Quart.* 1927, 88.

[9] *Stich.* 448, *licet haec Athenis nobis: Men.* 7-9. В конце "*Вакхидов*" Плавтус очень извиняется за безнравственную последнюю сцену.

[10] Селениум в "*Цистеллари*и" и Адельфазий в "*Поэнуле*" изображены благосклонно, чтобы не разочаровать зрителей, когда впоследствии они окажутся свободнорожденными.

[11] A. Gellius, II, 23, 6.

[12] Leo, *Plaut. Cantica*: Fraenkel, *op. cit.*, chap. X, который, однако, опирается на Энния больше, чем позволяют даты. Так называемая эпитафия Плавта, очевидно, удостоила его особой похвалы за тщательно продуманные песни (*numeri innumeri*).

[13] Театры были, по крайней мере, в Сиракузах, Тавромении, Сегесте (место расположения римского гарнизона в течение всего периода войны), Агирионе, Тындарисе, Акре и Катании; см. Bieber, *Denkmäler d. Theaterwesen*, 50. *Choragus* - дорическая форма, которая вполне могла прийти из Сегесты.

[14] Ср. Фраенкель о "*Versus quadratus*", *Hermes*, 1927, 357.

[15] Ter., *Eunuch.* 20 и *Hecyra*, 14.

[16] Ср. С. М. Kurrelmeyer, *Economy of Actors in Plautus*. Известное горацанское правило было более поздним возвращением к греческому. Во времена Аксия хоровые певцы, очевидно, в большом количестве привозились из Греции; тогда в Риме существовало *Societas cantorum Graecorum*: см. *Raccolta in onore G. Lombroso*, 287. В Англии ранние труппы, исполнявшие интерлюдии, редко насчитывали более четырех человек, но порой им приходилось заботиться о шестнадцати и более ролях. В шекспировском театре удвоение

было менее радикальным, но и его хватало, чтобы дать драматургу привилегию производить разнообразные эффекты, используя множество ролей только для одной сцены или акта. Только в "Гамлете" таких ролей около десяти. Плавт и Теренций не колеблясь убирают персонаж после первой сцены или вводят его в последней.

[17] Diomedes, in G. L. K., I, 489, *quod oculis perversis erat*. Поздние комментаторы, похоже, имели очень мало информации по этому вопросу.

[18] О Рошиусе см. Von der Mühl в Pauly-Wiss. sub. voc., 1123. Нет никаких доказательств традиционной гипотезы о том, что Росций и Эзоп были вольноотпущенниками. Сестра Росция вышла замуж в известную семью. Эзоп, вероятно, был греком, которому, как и Архиасу, в качестве почести дали гражданство в каком-то муниципалитете. Его положение в Риме было таково, что невозможно предположить, что он когда-либо был рабом".

[19] Cic., *De Rep.* iv 10; Ливий VII, 2, полон анахронизмов. Ср. Warneske, *Neue Jahrb.* 1914, 94. Однако Варнеке не отмечает, насколько поздними являются эти свидетельства и насколько они расходятся с известными обстоятельствами ранней римской драмы. Плавт, *Cist.* 785, обещающая порку неспособному актеру, конечно же, является одной из шуток пьесы. Девятая статья недавно найденного устава Киринаеи освобождает от определенной государственной службы различных людей (включая врачей и учителей музыки), которые занимаются профессиями, связанными с общественным благосостоянием. Поскольку гильдия актеров в Риме была основана на александрийских образцах, не исключено, что некоторые птолемеевские правила также были заимствованы.

ГЛАВА IV ТЕРЕНЦИЙ И ЕГО ПРЕЕМНИКИ

Плавт жил в самый плодотворный период римской комедии. Он упоминает только одного соперника, престарелого Невия, но из более поздних источников мы узнаем о Цецилии, Лицинии, Трабее, Атилиусе, Титинии и других, которые, очевидно, начали писать еще до смерти Плавта. В том, что все они действительно ставили пьесы, мы можем быть уверены, поскольку у рукописей не было шансов сохраниться, если только они не попадали в официальные архивы путем покупки для постановки. Старых рукописей в этих архивах было так много, что Плавту, который мог написать не более тридцати-сорока пьес, впоследствии приписывали сто тридцать. По-видимому, неподписанные пьесы приписывались ему из-за коммерческой ценности его имени. Но тот факт, что существовало так много бродячих пьес, свидетельствует о деятельности писателей. Поэтому неудивительно, что во времена Плавта процветала гильдия "писателей и актеров", а государство признало ее и выделило ей помещения на Авентине.

Из более ранних людей, чьи произведения дошли до нас в виде фрагментов, только двое каким-либо образом индивидуализированы в скудных остатках. Титиний, который, по-видимому, был поздним соперником Плавта, был настолько потерян для его преемников, что Цицерон, похоже, не знал о нем. Но Варро упоминает Титиния в высоких выражениях в своем труде о латинском языке, написанном в то время, когда он собирал книги для проектируемой Цезарем публичной библиотеки. Вероятно, Варро был тем человеком, который выудил его пьесы и имя из архивов эдилов. Варро очень хвалит Титиния, когда ставит его в один ряд с Теренцием в качестве обличителя характеров. Аллюзия Горация на одну из его пьес, похоже,

указывает на то, что некоторые из его работ действительно ставились в ранней империи (более чем через сто лет после смерти драматурга), поскольку поэт ссылается на визуализированную сцену, а не на прочитанную строку, и он предполагает, что Август узнает его аллюзию[1].

Титиний последовал предложению Невия и написал оригинальные комедии (*togatae*) с родными сюжетами, сценами и персонажами. Если вспомнить, как Плавт считал благоразумным придерживаться греческих сюжетов по социальным и моральным причинам, становится ясно, что Титиний должен был обладать жилой смелости. То, что он был признан одним из самых лучших в области характеристики, тем более примечательно, что он не адаптировал уже хорошо обрисованные характеры. Нелегко было представить перед старым католическим обществом комедии, в которых вращались римские мужчины и женщины, и соперничать с пьесами Плавта, который с полным правом мог присвоить себе все привлекательные сюжеты эллинистических Афин. Донат наивно замечает, что реалистичная римская комедия старого времени, в отличие от греческой, не могла представить рабов более умными, чем их хозяева. Это утверждение, конечно, не вникает в суть дела, но это один из способов сказать, что римляне, которые настаивали на социальном декоруме в домашней жизни, не были в настроении видеть себя в роли гуляк избалованных сыновей и нахальных рабов. Если тогата должна была исключить все подобные сцены, это должно было изменить весь тон комедии. Но это было еще не все. Мы уже заметили, как Плавт был вынужден менять и смягчать женские роли, потому что римлянам нечем было заменить полуприличных греческих гетер, с которыми свободно общалась афинская молодежь. Что же оставалось делать Титинию, когда он писал римские пьесы? Не могло быть и речи о том, чтобы оскорблять достоинство знатного рода рассказами о бурных любовных похождениях; и все же он, очевидно, не хотел жертвовать такими сюжетами, избегая женских персонажей или используя тех, кого римское общество презирало. Ему нужна была любовная история, достаточно полезная, чтобы привлечь Рим, и достаточно естественная, чтобы дать свободную игру эмоций в активном сюжете, и он нашел ее так, как не нашел Плавт. Он отказался от *дорской молодежи* стандартной греческой пьесы и обратился к естественному и свободному обществу итальянских деревенских общин за пределами великой столицы, где, как и в современных итальянских деревнях, честные юноши и девушки скромного достатка вместе выполняли повседневную работу в магазинах, за прилавками, столами и рабочими скамьями. Титиний сделал настоящее открытие, когда покинул искусственное общество аристократического Рима, поскольку оно не давало возможности рассматривать естественные отношения между неженатыми молодыми людьми обоих полов, и отправился в близлежащие деревни Лациума или на более скромные улицы города, где царили более нормальные условия. Он был, пожалуй, первым автором римской комедии, который мог черпать материал из жизни и при этом основывать свою комедию на любовной истории. До наших дней дошло всего пятнадцать названий его пьес, но девять из них получили свое название от главных женских персонажей пьес: *Служанка из Сетии*, *Госпожа из красильни*, *Девушка из Велитраэ*, *Сестра-близнец*, *Девушка, которая кое-что знает о законе*, *Мачеха*, *Пирра-ткачиха*, *Танцовщица из Ферентинума*, *Флейтистка* и *Девушка из Улубраэ*. Эти героини живут скромной жизнью, но, судя по фрагментам, они не менее энергичные, быстро соображающие и интересные создания. Сегодня мы, к сожалению, в растерянности, пытаясь понять жизнь широких народных масс в эпоху Плавта. Плавт в своих переделках греческих сюжетов отражает их лишь в своих подавлениях и намеках, да и то весьма несовершенно. Ливий в своей достойной и объемной истории этого периода величественно преодолевает его. Мы с радостью отдадим многое из того и другого за верную и сочувственную картину, которую может дать нам томик Титиния. Если Варро правильно

оценил силу характеристики этого автора, мы могли бы, если бы он был спасен, найти ему место рядом с очень современными реалистами.

Цецилий Стаций - другой автор комедий, соперничающий с Плавтом, о котором кое-что известно, и он тоже заслуживает того, чтобы о нем помнили с острой надеждой, что его произведения когда-нибудь станут известны. Он был более ортодоксален, чем Титиний, держался, как и Плавт, более или менее близко к своим греческим образцам и подчинялся той же социальной цели - не оскорблять пуританский вкус, одевая своих игроков в греческие одежды. Как ни странно, он был кельтом, первым в истории литературы. По всей видимости, он был захвачен в плен еще мальчиком где-то под Миланом, когда римляне вели там кампанию во время Ганнибаловой войны. То, что в то время он был не простым ребенком, становится очевидным из того факта, что он никогда не писал на латыни достаточно хорошо, чтобы удовлетворить разборчивое ухо Цицерона, который в остальном читал его с удовольствием. Тем не менее он каким-то образом получил хорошее образование, как это часто делали способные рабы, ведь он хорошо знал греческий язык. Он также каким-то образом получил свободу и стал близким соратником Энния. Он прожил достаточно долго, чтобы помочь Теренцию в постановке его первой юношеской пьесы *"Андрия"*, и был достаточно великодушен, чтобы рекомендовать пьесу эдилам, когда те засомневались, стоит ли ее принимать. Амбивий, верный продюсер Теренция, в одном из прологов, написанных им от имени Теренция, отмечает, что в юности Цецилий получил ряд обескураживающих отказов, но он, Амбивий, уверенный в достоинствах поэта, упорно продолжал ставить пьесы, пока успех не был гарантирован.^[2] Более поздний критик Волкаций, который, конечно же, не учитывает *togatae* в этом конкретном списке, ставит Цецилия во главе всех авторов комедий, отводя Плавту второе место, а Теренцию - шестое. К сожалению, мы не знаем, был ли этот критик человеком здравого смысла.

Пьесы Цецилия построены так же, как и пьесы Плавта, с той же зависимостью от греков в сюжете, с той же приверженностью к римскому музыкальному сопровождению и ариальным монодиям. Во фрагментах повсеместно заметно использование им великолепно ритмичных трохаических септенариев. Варро предполагает, что Цецилий ценился скорее за мелодраматические эффекты, чем за умение создавать характеры, и в этом вопросе оценивает его менее высоко, чем Теренция, и особенно хвалит его за композицию сюжетов. Почему Варро восхищался его сюжетами, он не говорит, но если, как мы можем предположить, Цецилий был первым драматургом, который отказался от греческой и раннеримской манеры раскрывать тенденцию сюжета в прологах и сосредоточил интерес своих комедий больше на напряжении и неожиданности, то суждение Варро было бы оправданным. Мы делаем это предположение, потому что, как мы объясним, методы Теренция были нетрадиционными в этом отношении, и Теренций при написании своих комедий пользовался советами Цецилия. Если Цецилий был новатором в этом вопросе, то это объясняет не только высокое мнение Варро о его сюжетах, но и то, что Цецилий поначалу не смог привлечь публику, привыкшую к явной подготовке. Однако в конце концов Цецилий добился успеха, и, похоже, он хорошо одевался. Рукописи его пьес, очевидно, рано были извлечены из архивов для повторной постановки, и возрождения были частыми. Цицерон знал его произведения настолько хорошо, что цитировал некоторые из них, даже находясь вдали от своей библиотеки. Гораций упоминает одного из его персонажей в *"Ars Poetica"*, а в эпоху увлечения ранними латинскими авторами во втором веке Цецилий сохранил свое место среди самых известных.

Шесть пьес Теренция настолько хорошо известны, что нет необходимости говорить об их общей характеристике. Принято считать, что они являются более верными пересказами греческих оригиналов, чем любая из плаутиных комедий. Эта идея, основанная отчасти на том, что Теренций использовал более древнюю греческую драматическую форму, а не принял плаутинский обычай введения кантики, и отчасти на том, что в комментарии Доната упоминается относительно мало отступлений от греческого, вероятно, верна. Есть также веские основания предполагать, что Теренций мог стремиться воспроизвести свою греческую модель с большей точностью, чем это мог сделать Плавт. Общество настолько изменилось между 200 и 160 годами до н. э., что греческие пьесы можно было представлять без изменений, вплоть до того, что выставлял на сцену привлекательные гетеры. Кроме того, образование было достаточно широким, так что культурные люди желали более законченных пьес и устранения некоторой плаутинской грубости. Пьесы Теренция, хотя и менее забавные, чем пьесы Плавта, находятся на более высоком литературном уровне, и в их красоте, несомненно, чувствуется тонкая человечность, которую можно найти в недавно открытых пьесах Менандра. Тем не менее мы должны подождать, пока не будут обнаружены реальные модели комедий Теренция, прежде чем отказываться в этих достоинствах самому Теренцию. От Доната нам известно, что три персонажа "*Андрия*" были введены Теренцием в его пересказ менандровского сюжета. Несмотря на некоторую ходульность ролей, персонажи выражают некоторые из тех проницательных наблюдений, которые критики склонны приписывать оригиналу.[3] Это доказывает, что Теренций сам был способен на очень тонкие чувства, и пока мы не найдем его оригиналы, можно с научной точки зрения признать Теренция возможным источником некоторых из лучших отрывков в этих шести комедиях.

Часто замечали[4], что авторы Новой комедии, включая Плавта, были гораздо более щедрыми, чем современные драматурги, в "подготовке" своих зрителей к каждому повороту сюжета и что они меньше зависели в своих эффектах от элементов "саспенса" и "сюприза". Принято считать, что пояснительный пролог был заимствован комедией из трагедии для того, чтобы неграмотным зрителям, заполонившим театр на праздниках, было несложно следить за ходом пьесы. Также неоднократно отмечалось, что когда интерес пьесы заключался не в комических ситуациях, буффонаде, смехотворных персонажах и т. п., а в запутанном сюжете, который в конце разрешался "узнаванием" или другим непредвиденным событием, необходимо было ввести всезнающий "пролог", чтобы объяснить ситуацию в разоблачительном монологе. Использовались такие сверхчеловеки, как Герос, Агной, Эленх, Тих, Аэр, Авксилий, Арктур, Фидес, Лар, или абстрактный "пролог", который, по идее, должен был знать не только всю ситуацию, но и исход пьесы. Только когда сюжет был настолько прост, что разворачивался без риска недоразумений, изложение можно было доверить персонажам или экспозиционному диалогу внутри пьесы.

Подобные наблюдения можно признать верными в той мере, в какой они верны. Однако они недостаточно объясняют контролируемую цель чрезмерно эксплицитной подготовки, ее последствия для драматического эффекта и заметное стремление Теренция освободиться от ограничений этого приема. Сомнительно, например, что напряженность и неожиданность избегались только из-за определенных интеллектуальных ограничений зрителей Менандра; более того, вероятно, что явная "подготовка" была конвенцией, которая держалась на щитах без серьезных возражений, пока Теренций не поэкспериментировал с новым методом.

Греческая новая комедия формировалась в четвертом веке для аудитории, привыкшей к драматической технике, разработанной на трагической сцене. Антифан в известном отрывке

ясно показывает, чего ожидали зрители (Kock, II, *Antiphanes* 191): "Счастлива задача трагического поэта! Еще не произнеся ни слова, зритель знает тему... при одном лишь упоминании имени Эдипа он знает все остальное". Далее он говорит о том, что автор комедии должен был подготовить публику во всех деталях, так как если хоть один пункт был упущен, зритель начинал шипеть. Это говорит о том, что при просмотре комедии зритель ожидал не только знать ситуацию, но и иметь четкую подсказку к разгадке, как и при просмотре трагедий. Известные прологи Еврипида не должны были не только предсказывать, но и подготавливать; пролог в трагедии должен был максимум напомнить зрителям основную канву повествования и показать, с чего начинается действие. Еврипид прекрасно понимал, что большинство его зрителей сразу же узнают, чем закончится история.^[5] Если же развязка была предвиденной, то античный драматург, в отличие от современного, явно не мог свободно использовать саспенс и сюрприз. Автор трагедии должен был черпать свои эмоциональные ценности из жалости хорошо информированной аудитории, наблюдающей "с чувством страха или ужаса" за метаниями персонажей, вовлеченных в сетку судьбы. Таким образом, очевидным следствием использования известного сюжета была, конечно же, зависимость от темы *судьбы*, постоянное использование мрачных предвестий, использование с частым повторением того, что было названо "трагической иронией". Кажется, Аристотель считает, что "жалость и ужас" являются основными элементами трагедии, но можно с уверенностью сказать, что если бы греческая трагедия часто использовала придуманные сюжеты, Аристотель обнаружил бы, что сочувственное напряжение с катастрофической неожиданностью скорее использовалось бы для получения трагического катарсиса и было бы столь же эффективным.

Изучая новую комедию, мы можем предположить вместе с Антифаном и на основе Менандра, что писатель продумывал свой сюжет с точки зрения этого хорошо отработанного приема. В таком случае всезнающий пролог должен дать ситуацию и дать ее более явно, чем в трагедии, потому что он должен был сделать гораздо больше, чем напомнить. Он должен представить всю ситуацию и, кроме того, дать явные намеки на решение, если зритель хочет иметь то же преимущество, что и в трагедии, где решение было общеизвестным. Таков новый элемент, навязанный автору комедии конвенцией пятого века. Например, в "*Перикиромене*" Менандра отложенный пролог "Агноий" не только дает ситуацию, но и добавляет: "Это было сделано... для того, чтобы начать череду откровений, чтобы со временем эти люди могли узнать своих родственников".

Таким образом, у Плавта везде, где речь идет о замысловатой пьесе, которая развивается к развязке, не раскрытой персонажами, пролог, если он сохранился, раскрывает зрителям развязку. В "*Поэнуле*" пролог предвосхищает развязку, когда говорит (строка 245), что отец придет и найдет свою дочь. В "*Руденсе*" Северная звезда не только видит все, что произошло до начальной сцены, но и раскрывает тайну последнего акта, говоря, что девушка - дочь старика и что любовник появится в ближайшее время (33 и далее и 80). В "*Амфитруо*" Меркурий, один из актеров, может служить прологом, поскольку он всеведущ. Он говорит зрителям, как различать персонажей, и сообщает (140-48), что *Амфитруо* вот-вот придет. Остальное было известно зрителям, поскольку эта пьеса, как и трагедии, основана на мифе. В "*Аулулари*" Дух Очага рассказывает о том, что необходимо знать о прошлом, а затем добавляет: "Я заставлю нашего соседа предложить девушке брак, чтобы вынудить юношу сделать это" (31 и далее). В "*Пленниках*" пролог сообщает нам, что Тындарус - непризнанный сын Хегио, который в скором времени обретет себя, и что другой сын также будет найден. Пролог "*Казины*" завершает экспозицию сообщением о том, что девушка окажется свободнорожденной гражданкой.

И эта забота о наиболее полной подготовке зрителей выходит далеко за рамки пролога и разоблачительного первого акта. Большинство интриг, придуманных для развития действия, сначала объясняются, или, по крайней мере, обсуждаются или предлагаются, прежде чем они будут осуществлены. Любой изучающий Плавта вспомнит десятки примеров: как Меркурий сообщает зрителям, что собирается взобраться на крышу, чтобы поиздеваться над Амфитруо (997), как в *"Милях"* план спасения девушки объясняется до его осуществления, как в *"Поэнуле"* (550) трюк, с помощью которого навязывают работорговца, разрабатывается на сцене до его исполнения[6] и т. д.

Конечно, такое изложение слишком откровенно, чтобы удовлетворить современный вкус[7]. Иногда его оправдывают, напоминая, что античные комедии писались для одного представления и должны быть понятны с первого раза, без помощи комментариев рецензентов или афиш; иногда объясняют это уступкой бестолковым зрителям, которых Гораций, вслед за перипатетическими критиками, обвинял в грубости большинства литературных. Таких объяснений было достаточно в те времена, когда мы могли приписать излишнюю откровенность Плавтусу, но теперь, когда мы обнаружили Менандра, склонного к тому же типу техники, мы должны искать дальше. Важным фактом представляется то, что греческая аудитория привыкла к подготовке и приспособлениям, которых требовало последующее построение пьесы, и что создатели ранней Новой комедии следовали обычаю. И поскольку в трагедии общее знание мифов, используемых в сюжетах, исключало использование неожиданных катастроф и заставляло писателей находить компенсацию в трагической иронии, то принятие того же метода построения сюжета для комедии устраняло использование напряжения и увеличивало использование своего рода комической иронии. Эффекты этой комической иронии варьируются от того, что Аристотель называет образованной наглостью (πεπαίδευμένη ὕβρις), до умиления и сочувствия, в зависимости от того, кто является жертвой заблуждения - злодей, хвастун, шут или безобидный невинный. Знание зрителями того, на что бессознательно наталкиваются игроки, обеспечивает как "чувство превосходства", которое Платон считал эффектом комедии, так и удовольствие от несочетаемого, которое современные люди часто считают ее главным ингредиентом. Эта комическая ирония, придуманная, как и ее аналог в трагедии, составляет большую часть ремесла Менандра и Плавта.

В *"Пленниках"* Плавта зрители знают, что перед Эгио в цепях находится его собственный сын, и замечают, что, не узнавая сына, он причиняет ему много страданий. На протяжении всей пьесы внимательный зритель будет следить за очень эффектными несоответствиями, возникающими из-за невежества отца. В *"Руденсе"* Демонс, не зная, что девушка, пытающаяся спастись от кораблекрушения и работорговца, - его собственная дочь, поначалу кажется осведомленному зрителю крайне нечувствительным к ее страданиям. Сочувствие отца вызывает лишь косвенное религиозное уважение к поданной у алтаря, а затем случайность, когда его вызывают в арбитраж по поводу ее корзины с родовыми знаками. И только после того, как он установил ее гражданское состояние этим случайным суждением, он узнает правду. В более фарсовой форме комическая ирония свободно используется в пьесах о самообмане, например, в случае с хвастливым трусом, как в *Miles Gloriosus*, или в пьесах, основанных на ошибочной идентификации или подобном заблуждении, как в *Menaechmi* и *Amphitruo*. И почти во всех пьесах Плавта, если она не является главной опорой сюжета, она появляется, по крайней мере, тут и там.

Новые фрагменты Менандра доказывают, что Менандр часто строил свои пьесы с учетом этого эффекта. Действительно, он является решающим фактором во всех пьесах, которые достаточно обширны, чтобы их можно было проанализировать. В *"Арбитрах"* Смикрины все

бессознательно выступают арбитрами против своего собственного ребенка. В *"Самии"* старика случайное замечание вводит в заблуждение, что его сын предал его, и ирония в результате проходит через всю центральную часть пьесы. И даже когда факты раскрываются, сын тут же начинает другую серию недоразумений (заранее раскрытых зрителям, строка 432), угрожая отправиться в изгнание. *Перикейромена* построена на том же приеме. Двое мужчин влюблены в одну и ту же девушку. Один из них - ее непризнанный брат, другой ревнует ее к первому. Девушка знает, что первый - ее брат, но не может раскрыть этот факт. Однако божество Агноия сообщило зрителям об этих отношениях, так что они в состоянии смотреть на запутанную пьесу в перекрестье, но в ней мало того, что мы должны назвать напряжением, потому что они также были проинформированы, что сцена признания удовлетворительно завершит пьесу.

В *"Герое"* разоблачительный пролог утрачен, но мы знаем, что прологом был всеведущий *Герос*, который достойно подготовил зрителей к тому, что последует дальше.^[8] Здесь муж (неузнанный), его жена, их "разоблаченная дочь", еще не известная как таковая, и два любовника этой дочери, один - раб, другой - богатый сосед, - все они попадают в клубок заблуждений, ключ к которому находится у зрителей. В *"Георгосе"* мужчина выражает женщине желание жениться на ее дочери. Он не знает, что является отцом девочки. В то время как женщина, связанная тайной, стоит, сжимая руки в отчаянии, зрители, очевидно, осведомленные о тайне, переживают ситуацию, столь же пикантную, как в *"Эдипе"*. И, наконец, в петроградском фрагменте *"Фазма"* мы видим тайные визиты матери к внебрачной дочери и запутанный любовный роман - ситуация, в которой снова используется ирония, поскольку фрагмент из пролога показывает, что зрители были заранее проинформированы.

Было бы опасно утверждать, что Менандр всегда заранее посвящает зрителя в тайну, чтобы использовать драматическую иронию, но поразительно, что он делает это во всех случаях, когда мы располагаем достаточным количеством его сюжета в оригинале, чтобы проверить его методы. По-видимому, это его обычный метод. Это также согласуется с его известным пристрастием к Тихе, аналогу трагической судьбы в комедии. Не стоит полагать, как это часто делается, что его постоянное обращение к Тихе проистекает из его собственной философской доктрины. Такие известные фрагменты, как "Шанс держит штурвал; смертная предусмотрительность - лишь заблуждение" (*Frag.*, Kock, 482) и т. д., конечно же, являются комментариями персонажей пьесы. Они не обязательно должны быть выражением собственного вероисповедания драматурга. Но такие комментарии, естественно, часто встречаются в пьесах, построенных на традиционной трагической форме, которая требует, чтобы игроки прокладывали свой неясный путь через действие перед публикой, которая знает конец.

Эти замечания не являются попыткой реабилитировать доктрину Лео о том, что Новая комедия просто заимствовала все свои приемы пролога, судьбы, признания и прочего из трагедии. Язвительная критика Прескотта^[9] этой точки зрения должна остаться в силе, с ее настойчивым требованием учитывать сицилийских предшественников, Аристофана и окружающую среду. Новая комедия вряд ли была столь беспомощно неоригинальна, как считал Лео. К поднятой нами проблеме следует подходить скорее с точки зрения того, чего ожидал и хотел зритель. Она не обязательно возникала при построении бессюжетных фарсов, при представлении смехотворных ситуаций, буффонады, сцен, в центре которых находились комические и нелепые персонажи. Однако, когда речь шла о сюжете и нужно было разгадать длинную последовательную историю, зрители, ничего не знающие о сюжете, хотели, чтобы в начале пьесы их поставили на ту же точку зрения, которой они, естественно, наслаждались при представлении *"Эдипа"*, *"Медеи"* или *"Ореста"*.

Когда мы обращаемся к римской сцене, мы, кажется, обнаруживаем попытку отойти от этой конвенции, если не у Плавта[10], то, по крайней мере, у Теренция. Мы не находим убедительных доказательств того, что Плавт серьезно изменил построение греческих сюжетов, которые он использовал, за исключением удаления хоровых интерлюдий и превращения пьес в музыкальные комедии, хотя вполне вероятно, что он обычно избегал пьес с очень запутанными сюжетами и свободно выбирал из тех, которые содержали ситуации, вызывающие смех. Нет никаких свидетельств того, что он стремился к саспенсу или переделывал какие-либо из своих оригиналов, чтобы достичь его.

Теренций же, несмотря на свою любовь к греческим оригиналам и открытое заявление о верности им, кажется, сознательно стремился к отстраненной развязке. Он не подавляет полностью драматическую иронию, но сокращает ее масштабы, полностью исключает разоблачительный пролог, осторожен в предоставлении информации зрителю, предпочитая держать его в напряжении если не всю пьесу, то часть ее.

Краткое обращение к "Адельфе", его последней пьесе, лучше всего покажет его процедуру. Здесь два брата используют разные методы в воспитании своих сыновей. Мичио, усыновивший одного из сыновей Демеи, снисходителен, Демея - сурова. Оба мальчика получают удовольствие, Мичио - исподволь, Демея - тайно. Фактически последний перекладывает все тяготы своих выходок на сына Мичио. Поэтому в начале действия (1. 182) Демея ругает Мичио за то, что сын Мичио подает дурной пример своему якобы добродетельному брату. Это полностью соответствует ироничному стилю Менандра, поскольку, как мы увидим, в оригинале Менандр в прологе сообщает зрителям, что сын Демеи - негодяй из двух мальчиков.

В версии Теренция, однако, пролога нет; зрители еще не знают тайны, что сын Демеи - источник несчастья. Ирония не пропадает для тех, кто обладает достаточно хорошей памятью, чтобы спустя полчаса вспомнить, насколько неуместными были упреки Демеи. Теренций накапливает эффект, приостанавливая откровение, которое Менандр дал сразу. Но он идет еще дальше в усилении напряжения. В прологе оригинала объяснялся дерзкий поступок, с которого началось действие: сын Мичио, чтобы помочь брату, силой отнял у работорговца девушку, которую брат любил, но у него не хватило ни денег, ни смелости украсть. Этот факт нужно было как-то преподнести, и Теренций, по словам Доната, вставляет во II акт сцену, которая производит нужное впечатление. Характерно, что Теренций утаивает тот важный факт, что мальчик совершает это преступление не ради себя, а ради своего брата. Возможно, более проницательные зрители догадаются об этом. В пьесе Менандра они знали ее с самого начала и смеялись над неуместной хвастливостью Демеи. В адаптации Теренция, однако, они продолжают сомневаться. Теренций раскрывает эту тайну лишь на четвертой части пьесы. Он задерживает ее так долго, что есть опасность, что зритель может зайти слишком далеко по ошибочной подсказке. Однако после раскрытия тайны зрители, знакомые с ситуацией, которую Демея так и не смогла понять, могут на протяжении нескольких сцен наслаждаться драматической иронией, связанной с этим обстоятельством.

Но в самом конце Теренций готовит еще один сюрприз, подсказку к которому нам снова дает Донат. В конце пьесы Менандр предложил частичное обращение Демеи, а Мичио с улыбкой дошел до финальной сцены. Но не таков Теренций. Пишущий для более пуританской римской аудитории, он счел необходимым ощутимо упрекнуть Мичио в беспринципности, а потому вынудил его в порядке последовательности в его легком великодушии жениться на непривлекательной вдове.[11] Другими словами, с минимальными изменениями в своем пересказе Теренций, не сильно уменьшая драматическую иронию, присущую отдельным сценам, так адаптировал стандартный менандровский сюжет, основанный на самообмане (к

которому зритель готов), что элементы саспенса и неожиданности стали жизненно важными факторами. Мне кажется, это излюбленный прием Теренция.

В *"Андрии"*, которая была первой пьесой Теренция, он, по-видимому, делает первую нерешительную попытку использовать этот способ построения комедий. В предисловии он говорит нам, что в основном использовал *"Андрию"* Менандра с предложениями из *"Перинфия"*, и менандрийские фрагменты этих двух пьес, которые можно идентифицировать в *"Теренции"*, довольно хорошо разбросаны по *"Андрии"*. Донат утверждает, что роли Харина, Бирра и Сосии были добавлены Теренцием. Харин и Бирра настолько вовлечены в действие пяти центральных сцен, что Теренций, должно быть, сильно перекроил пьесу, чтобы включить в нее этих персонажей. Поскольку в сцене признания, происходящей ближе к концу, героиня оказывается гражданкой, мы вправе предположить, что в *"Андрии"* Менандра, вероятно, был пролог, раскрывающий этот факт. Теренций опускает пролог и, следовательно, обычный ключ. Но он не смеет, как в *"Гецире"*, своей следующей пьесе, полагаться на то, что зрители будут терпеливы до сцены узнавания. В середине второго акта (строка 221) он в монологе бросает довольно широкий намек: "они пустили в ход историю, что девушка - афинянка". Этого было бы достаточно, чтобы зрители не пошли по ложному следу. Таким образом, *"Андрия"*, похоже, представляет собой первую попытку Теренция создать пьесу, в которой отложенный намек занял место полной подготовки. Возникает вопрос, не мог ли престарелый Цецилий, помогавший Теренцию в работе над этой пьесой, использовать этот прием раньше Теренция и подсказать ему.

В *"Гецире"*, второй пьесе Теренция, подготовки нет, а задержка в снятии напряжения зрителя доведена до крайности. Старая история о деве, нарушенной на празднике темной ночью, обеспечивает запутанность. В итоге виновным отцом ее ребенка оказывается тот самый мужчина, за которого она вышла замуж. Даже по латинскому тексту видно, что ранние сцены оригинала^[12] предполагали информированную публику, наслаждающуюся заблуждениями персонажей, работающих на ошибочных предположениях. Но Теренций вычеркнул эту информацию, удалив пролог оригинала. Полуэкспозиционный первый акт дает непосредственную ситуацию, но оставляет ключевой факт для строки 829 ближе к концу пьесы. Если бы этот факт - что неизвестным нарушителем был муж Памфил - был раскрыт зрителям в самом начале, они могли бы насладиться драматической иронией сцены (II, 1), в которой Лахес ругает жену за мнимые прегрешения, и особенно нелепостью клятвы Памфила, клянущегося всем святым, что он не виноват в разлуке (строка 476). Теренций поступил очень смело, держа зрителей в сомнении и тревоге. Он предположил, что зрители будут терпеливо сносить эти головоломные ссоры и увертки и наблюдать, как накапливаются загадки без какого-либо ключа к разгадке на протяжении нескольких сотен строк. Современнику, привыкшему к подобным вещам в детективах, это не так сложно сделать, но нашим студентам обычно приходится читать *"Гециру"* с необычайно бдительным вниманием, и, несомненно, они упустили бы многое из тонкой пьесы, если бы увидели ее спешное исполнение на сцене без предварительной подготовки. На самом деле Теренций грешит тем, что намекает на неверные решения. Памфил (в строке 260) узнает о ребенке и лишь выдает недоумение, что может ввести зрителя в заблуждение; в строке 517 отец Памфила также узнает о ребенке, но делает неверный вывод, давая новую точку отсчета для возможной ошибочной догадки; в строке 577 его мать, наполовину осведомленная, воображает, что сын бросил жену по некрасивым причинам. Только в строке 827 происходит разрешение интриги. Насколько нам известно, нет ни одной античной пьесы до времен Теренция, где зрителей оставляли бы в таком полном напряжении перед накапливающейся массой

недоумений; и это была публика, которая, надо помнить, привыкла к тому, что ее берут в доверие с помощью пролога. Поэтому неудивительно, что эта пьеса - одна из самых человеческих в классическом репертуаре - дважды провалилась, а зрители бросились смотреть боксерский поединок. Но Теренций, очевидно, гордился тем, что сделал, и настаивал на том, чтобы пьеса получила свой шанс. Только после того, как он закрепил свою репутацию успехом *"Евнуха"*, пьеса наконец-то была сыграна с успехом.

В *"Геавтонтиморуменосе"*, поставленном через два года после провала *"Гециры"*, зрителям приходится меньше напрягаться, поскольку половина тайны - то, что возлюбленная Клиния оказалась верной и достойной его, - раскрывается довольно рано (строка 243). С этого момента зрители могут без лишней тревоги наслаждаться драматической иронией, связанной с заблуждениями самоуверенного Хрема, который одаривает ближнего жалостью, причитающейся ему самому. Вскоре после середины пьесы (675 и далее) зрителям сообщают последний важный факт, а именно: возлюбленная Клиния - свободнорожденная, а невозможная куртизанка, похоже, станет невесткой Хрема. Однако Хрем отказывается принять свидетельство собственных глаз, и самообман только усиливает иронию, и с этого момента пьеса продолжается в менандровском стиле. Пьеса действительно одна из лучших по построению, поскольку, отказавшись от разоблачительного пролога^[13], Теренций получил возможность накапливать тайны, которые он постепенно разгадывал таким образом, чтобы заменить напряженность менандрийской сатирой.

В *"Евнухе"* Теренций вновь переходит к плаутинской манере, опираясь в своей пьесе главным образом на шутовство, самозванство и смехотворные ситуации. Для того чтобы добавить веселья, он заимствует карикатуры из другой пьесы. Пролога нет, но он и не нужен. Таис саморазоблачается с первой сцены, а на положение Памфилы более чем намекают во второй. Обман хвастливого капитана не вызвал особых волнений, хотя подготовка была незначительной. Пьеса полна веселья, и за ней легко следить. Теренций раз уступил требованиям публики и был материально вознагражден. Это была единственная его пьеса, которую тут же поставили во второй раз, а эдилы заплатили за нее, как тогда считалось, очень высокую сумму в 8000 сестерций.

В *"Формионе"*, как и в *"Хеотоне"* и *"Адельфе"*, хорошо сочетаются напряжение и подготовка. В ней нет разоблачительного пролога. То, что он существовал в оригинале, можно предположить по наличию таких неосознанных аллюзий на реальность, как придуманная в суде история о том, что девушка была родственницей (строка 117). О том, что у Хрема есть дочь, подобная той, о которой идет речь, зрители узнают только через половину пьесы - сдержанность, превзойденная только в *"Гецире"*. Однако уже с 570-й строки разгадка становится предположительной и, наконец, очевидной в 755-й строке. Отныне интерес обеспечивает серия быстрых, хотя и неподготовленных сюрпризов.

Следует ли считать заслугой Теренция отход от старой традиционной конструкции, навязанной трагедии случайно известными сюжетами, мы не можем сказать. Маловероятно, что Менандр ввел это новшество, поскольку все сюжеты, которые были недавно обнаружены, похоже, сохраняют старую конструкцию. Плавт, за исключением пьес, впоследствии переработанных, таких как *"Эпидик"* и *"Меркатор"*, каждый раз остается верен традиции: его сюжет замысловат и заканчивается важным "открытием". Мы предположили, что Цецилий, который был критиком Теренция в его первой пьесе, возможно, показал путь, так как он каким-то образом получил известность благодаря своему построению сюжета. Но у нас нет точных доказательств этого. Во всяком случае, модерн появляется после Плавта и, следовательно, кажется открытием римской сцены. Можно было

бы утверждать, что это открытие связано с тем, что пролог был нужен для выражения личного мнения автора, поэтому он не был доступен для экспозиции[14]. Однако это не объясняет процедуру Теренция. В "Адельфе", например, он, похоже, переносит часть экспозиции из устраненного пролога во вступительный монолог Микио. Примечательно, что в монологе он дает очень осторожную экспозицию, во вставленной сцене похищения сообщает некоторые подробности и при этом тщательно скрывает секрет, который так легко мог бы быть раскрыт, - что девушка была украдена для якобы добродетельного брата. Одним словом, Теренций осознает, что делает. По-видимому, он специально устранил разоблачительный пролог, чтобы избавиться от старой традиции и усилить комизм, введя в свои сюжеты элементы неожиданности и саспенса.

После Теренция эдилы, похоже, сэкономили деньги, свободно обращаясь к архивам и возрождая старые пьесы. Во всяком случае, многие плаутинские комедии носят следы того, что в это время в них были внесены изменения. Длинные речи сокращались, явные прологи исключались или сокращались, чтобы внести элемент неожиданности. Другими словами, комедии были модернизированы по типу и получили ускорение. Более чем вероятно, что такая переделка старых пьес отпугивала молодых авторов, поскольку поколение, пришедшее после Теренция, оставило потомкам мало имен драматургов. Только Турпилий, работавший в плаутинской традиции, был хорошо известен впоследствии. Он умер в очень преклонном возрасте около 103 года до нашей эры.

Однако тогата сохранила свое место благодаря обширному вкладу Афрания, чей *флоруит* был написан незадолго до дня Гракхов. Из его трудов, отмеченных такими справедливыми судьями, как Цицерон, Гораций и Квинтилиан, до нас дошло около семидесяти названий и более шестисот строк. По чистой случайности мы слышим о возрождении одной из его пьес во времена Цезаря, а другой - даже во времена Нерона. Рим теперь был достаточно космополитичен, чтобы автор комедий не ограничивал свой круг. По своей сути и настроениям Афраний напоминал критикам Менандра и Теренция, но его фрагменты показывают, что, как и Плавт, он пользовался преимуществами очень щедрого музыкального сопровождения. Самый яркий отзыв о нем, дошедший до нас, принадлежит Сенеке, который говорит, что Афраний смешивал в своих произведениях дух комедии и трагедии. Если судить по этому высказыванию, то в этом отношении он мог быть предшественником Мольера. После Афрания пришел Атта, оставивший нам дюжину пустых названий и мало что еще.

Но легальная комедия в Риме была обречена. В дни праздников нужно было развлекать народ, а характер римского населения быстро менялся по мере того, как рабство вытесняло свободный труд. Еще до реформы Гракхов Сципион Младший мог встретить толпу на Форуме замечанием, что большинство из них приехали в Рим рабами. Гракхи не улучшили качество этих толп, когда ввели дотации на кукурузу. Свободная эмансипация рабов создавала полиглот-пролетариат, который кукурузные долы теперь стремились удержать в городе, где их кормили и развлекали. В ответ на желания таких людей гонки на колесницах стали более захватывающими, а гладиаторские представления, привезенные из Кампании, - более частыми и жуткими. Разумеется, хорошо построенные сюжеты Плавта и Теренция не могли удержать такую аудиторию на своих местах. Эдилы и преторы, желавшие поддерживать развлечения на как можно более высоком уровне, по-прежнему продолжали выпускать несколько достойных пьес на каждом празднике, но, чтобы сохранить свою популярность в связи с будущими выборами, они были вынуждены допускать все большее количество и более тривиальных пьес.

После времени Суллы, хотя великие актеры, такие как Росций, все еще играли старые роли, фарс одержал верх над законной комедией. Фарс, более или менее экстемпоральная форма,

подобно *commedia d'arte*, формируемая как актерами, так и авторами, уже давно использовался в качестве краткого эпилога к представлениям трагедий. Чаще всего использовалась так называемая *ателлана*, получившая свое название от осканской деревни в Кампании, захваченной Римом во время Ганнибаловой войны. Сначала осканские игроки представляли эти фарсы на осканском диалекте. Вполне вероятно, что многие кампанцы, пытавшиеся заработать на жизнь в Риме после изгнания со своих земель в 210 году, привезли с собой эти забавные пьесы для постановки в осканской "колонии" в Риме, и со временем римляне обнаружили, насколько они занимательны, и стали нанимать игроков на фестивали. Вспомним, как продюсеры Вены и Инсбрука часто приглашали деревенских игроков из тирольских городков, чтобы те представили свои простые домашние комедии перед искушенной городской публикой.

Ателланские фарсы обычно были спонтанными импровизированными забавами, в которых остроумные игроки, не ограниченные фиксированным текстом, сами разрабатывали свои роли. Сюжет и роли были во многом одинаковы, обычно это была смешная ситуация за счет какого-нибудь экстравагантного персонажа - толстяка, старого простака, самодовольного мудреца, деревенского мужлана или кого-нибудь еще. В них также часто демонстрировалась деревенская мудрость, а нередко и грубое остроумие. Ко дню Суллы различные городские умники - мы знаем имена некоторых из них и имеем более сотни названий их произведений - использовали эту старую форму и писали латинские фарсы по ателланским образцам, подчиняясь литературным традициям, вплоть до использования стихов вместо прозы. Даже Сулла, который был приверженцем театра, пробовал свои силы в написании комедий в этом стиле.

Но и эти пьесы должны были уступить место чему-то более легкому, а именно пантомиме. Простые реалистичные пантомимы появлялись на неофициальных народных праздниках за много лет до того, как о них узнала литература. Они избегали такой искусственности, как маски и экстравагантные наряды. В женских ролях они использовали только актрис. Они получили свое название благодаря особой приверженности к мимике и карикатуре, но в дальнейшем они вторглись во все сферы комедии; и если бы уважаемые тогата не были связаны традицией исключать актрис на сцене и принимать маску, то нет причин, почему бы эти два явления не слились воедино. На самом деле мим стал более реалистичным тогатой и как таковой мог бы играть достойную роль в литературе. И во времена Цицерона были такие писатели, как Лаберий, и такие актрисы, как Арбускула и Цитерис, которые проявляли стремление вознести пантомиму в область серьезного искусства. Судьба пантомимы, однако, оказалась во власти сброда, требовавшего все более дешевых развлечений. И сценаристы поздней Республики и ранней Империи обеспечивали его. Они сочиняли сюжеты и создавали женские роли, которые не сыграла бы даже Арбускула, и на которые уважающие себя римляне не пошли бы смотреть. Так пантомима, которая действительно просуществовала несколько веков, попала в разряд самых грязных представлений.

Фарсы и пантомимы, хотя и не могли воплотить в себе тщательную характеристику или реплики, имеющие реальную литературную ценность, в лучшем случае служили проводником актуальных идей и плодотворным развлечением в искусной карикатуре и веселье. В том, что они опустились на нижний уровень развлечений, виноваты не столько формы, сколько аудитория, определявшая их содержание. Поэтому неудивительно, что эти зрители, жаждавшие развлечений, исключавших всякую возможность напряжения интеллекта, в конце концов потребовали феерии, обращенной исключительно к глазу и уху.

Гораций дожил до открытия пантомимы, которая, как следует из ее названия, была исключительно мимикой, и в ней не было ничего, что могло бы потревожить ленивый мозг. То, что Пилад сделал с трагедией, Батилл Александрийский сделал с комедией. Он молча исполнял свои роли, используя интерпретирующие жесты под ритмы соблазнительной музыки. Там, наконец, сброд нашел высшее удовлетворение. Но Гораций, во всяком случае, рассматривая историю сцены, не утверждал, что каждое новое изменение знаменует собой прогресс. По его мнению, сцена опустилась на самую низкую глубину безрассудства.

В Риме, как и в других местах, драма оказалась довольно точным барометром не культуры образованных классов, а народных масс. Ни одна из форм официальной цензуры не оказывала серьезного влияния на театр. Преторы и эдилы не были виноваты в том, что произошло. Они ставили на сцене хорошие пьесы до тех пор, пока можно было рассчитывать на риск оскорбления масс. То и дело, полагаясь на свои убеждения относительно ценности комедии, они ставили пьесы, которые проваливались; они готовы были платить очень высокие зарплаты, частично из собственных кошельков, таким великим актерам, как Эзоп и Росций, которые пытались возродить лучшие пьесы и вернуть в театр интеллигентных слушателей; они отводили места сначала для сенаторов, а затем для рыцарей, чтобы обеспечить хорошую аудиторию для литературных произведений высокого класса. Тем не менее драма пришла в упадок. То, что требовал народ, в конце концов, должно было быть предоставлено.

Индивидуальная критика, вероятно, в какой-то степени служила своей цели, но не могла предотвратить упадок. Такие люди, как Цицерон, высмеивали дешевые развлечения и отказывались их посещать, они из кожи вон лезли, чтобы поощрять лучшие пьесы, и делали все, чтобы в публичных выступлениях, в сочинениях и на светских раутах показать свою признательность серьезным актерам, таким как Росций и Эзоп. Молодые поэты, такие как Асиний Поллион и Варий Руф, писали поэтические драмы, которые были опубликованы для библиотечных полок, но так и не вышли на сцену. Критики, такие как Гораций, писали, чтобы доказать, что то, что народ при каждом изменении приветствовал как новый и выдающийся прогресс, было ничем иным, как новым шагом вниз. И так оно и шло. Драма в той или иной форме оставалась необходимостью для народа, и он поддерживал ее на своем уровне. Интеллигентные люди, у которых были свои собственные средства развлечения, свои друзья и библиотеки, покинули театр, который стал для них невыносимым.

ФУТБОЛЬНЫЕ ССЫЛКИ

[1] Гораций, *Epist.* I, 13: он упоминает о позе Пирры на сцене.

[2] Теренций, *Гецира*, 15-20.

[3] См. Wessner, *Aemilius Asper*. Например, отказ Харины завоевывать его любовь недостойными угрозами (317), отказ Памфила взять на себя ответственность за поступок, который, по его словам, джентльмен не мог не совершить (330). Следует также отметить, что в "*Перинфии*" Менандра есть сцена жестокого истязания раба, которую Теренций позволил себе устранил.

[4] Ср. особенно Leo, *Plaut. Forsch.* chap. IV; Legrand, *Daos*, 490 ff.; Michaut, *Plaute*, II, 116 ff.; Wilamowitz, *Menander, Das Schiedsgericht*, 142 ff. Часть этой главы была опубликована в *Am. Jour. Phil.*, 1928, 309.

[5] Можно добавить, что если он был более откровенен, чем можно было бы подумать, он, возможно, помогал многим незнакомцам, которые приходили в театр в его время.

[6] Другие примеры см. *Miles*, 238, 381, 767, 904, 1170; *Pseud.*, 725; *Casina*, 683; *Most.*, 662; *Menaechmi*, 831; *Trin.*, 1137; ср. Legrand, *Daos*, 533 и далее.

[7] "*Виндзорские веселые жены*", хотя и не содержат пролога, в подготовке каждого инцидента - даже двух сцен с корзинами - столь же ясны, как и любая пьеса Плавта. Действительно, в большинстве пьес Шекспира подготовке уделяется больше внимания, чем принято сегодня на сцене, хотя сюжеты его пьес, как правило, были знакомы. В "*Ромео и Джульетте*" даже есть пролог, который настолько далеко заходит, что раскрывает развязку.

[8] Разоблачительный диалог между двумя рабами так ясно показывает непосредственную ситуацию, что *Геросу* вряд ли понадобился бы пролог, разве что для того, чтобы раскрыть тайну, скрытую от героев.

[9] *In Class. Phil.* 1916, 125 и далее; 1917, 405 и далее; 1918, 113 и далее; 1919, 108 и далее.

[10] У "*Эпидикта*", вероятно, когда-то был пролог (Wheeler, *Am. Jour. Phil.* 1917, 264). Можно заподозрить, что пьеса в ее нынешнем виде - требующая столь же терпеливого чтения, как и "*Гецира*", - появилась в результате пост-теренцианского пересмотра. В "*Меркаторе*" есть пролог, который не раскрывает большую часть сюжета, но во втором акте на развязку намекает сон. Пьеса в том виде, в котором мы ее имеем, является переработкой.

[11] Согласно Донату, пьеса Менандра также содержала брак, но без возражений со стороны Мичио. Поскольку в "*Теренции*" Мичио представлен как сопротивляющийся, брак должен был рассматриваться как наказание.

[12] *Гецира*, согласно Донату, была создана по пьесе Аполлодора, но теперь ясно, что та пьеса, в свою очередь, была создана по мотивам "*Арбитров*" Менандра. То, что Теренций подавил пролог Аполлодора, видно из комментария Доната (у которого под рукой была копия греческой пьесы) к 1.58: *Нос* (использование *protatica prosopa*) *maluit Terentius quam per prologum narraret argumentum aut θεὸν ἀπὸ μηχανῆς induceret loqui*. Поскольку список персонажей и начало "*Арбитров*" Менандра утеряны, могут возникнуть сомнения в том, что он использовал подготовку в этой пьесе, но поскольку вся пьеса оперирует "драматической иронией" и поскольку у Аполлодора был пролог, более чем вероятно, что он "готовил" свою аудиторию здесь, как и в других местах. Во всяком случае, зрители Менандра узнают владельца перстня во втором акте.

[13] Я предполагаю, что в прологе Менандр раскрыл кое-что о выходках собственного сына Хрема, поскольку притворство Хрема в том, что он знает, как воспитывать детей (152 и далее), несомненно, было написано в первую очередь для того, чтобы развлечь публику, предвидевшую его неудачу.

[14] Leo, *Gesch. Lit.*, 218, предполагает, что Цецилий использовал пролог для личной критики; Euanthius III. 2 говорит, что *deos argumentis narrandis machinatos ceteri Latini ad instar Graecorum habent, Terentius non habet*, что, конечно, не исключает случайного использования личного пролога. После Теренция Афраний иногда использует прологи о сверхчеловеках (Приапс, Сапиенция и Ремелиго), но, похоже, он также использовал пролог для личных высказываний в манере Теренция (строки 25-8).

ГЛАВА V

ПРОЗА РИМСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ

"Цицероновская проза - это практически проза человеческой расы", - говорит Маккейл, критик, необычайно чувствительный к качествам стиля. Говоря это, он, несомненно, имел в виду не только оротундные периоды *"Про Милона"*, отточенное ритмическое движение *"Про Архея"*, яростную силу первого *"Катилины"* или легкий разговорный язык знакомых писем. Скорее, это были ясные и обильные изложения таких эссе, как *De Oratore*, в которых многогранный ум, не прилагая особых усилий, находил подходящее и достойное выражение для всех своих концепций и настроений. Как появилась такая проза?

Цицерон непрерывно работал в течение многих лет, чтобы овладеть средствами выражения. Еще в юности он выучил наизусть стандартные правила риторики, в которых подчеркивалась необходимость ясности, расположения, краткости, яркости и всего остального. Делают ли такие правила великих писателей? В этом вопросе Цицерон не обманывал себя. Он знал, что взрослым они не нужны, но понимал, что школьники сэкономят время, если их внимание будет обращено на то, что в конце концов покажет практика. Такие правила могли бы стать ориентирами для умных новичков, но достаточно прочитать три книги *"De Oratore"*^[1], чтобы понять, что риторика была для Цицерона школьным костылем, который нужно перерасти и забыть. Другим способом, который рекомендовали римские учителя его времени, было подражание, изучение мастеров различных стилей. В последнее время этот метод с успехом используется в школьных классах для пробуждения вкуса и обострения критического чутья. Цицерон не презирал этот метод, но он слишком хорошо знал, что стиль - дело личное^[2], чтобы пытаться приобрести таким образом одежду, которая не соответствовала бы его собственным умственным процессам. Когда он искал Аполлония Родосского в качестве критика, это было не для того, чтобы приспособиться к манере выражения этого учителя. Сначала он решил, что нужно его собственному вкусу и способностям, а также что от него потребуют римский форум и курия; затем он искал учителя, который мог бы лучше всего помочь ему своей критикой. О его полной независимости свидетельствует тот факт, что он долго путешествовал, пробуя одного за другим знаменитых учителей Востока, отказываясь от них, как только обнаруживал, что они не подходят для его целей.^[3] Цицерон не навязывал себе родосский стиль. Он составил свой собственный учебный план, соответствующий его темпераменту, и искал наставника, который мог помочь ему достичь того, чего он требовал. Эта процедура кажется мне характерной для великих римских стилистов. Цицерон и Цезарь, Саллюстий и Ливий, Сенека и Тацит выдают себя в структуре своих предложений. Секрет их выражения никогда не будет раскрыт ни поиском их образцов, ни риторическими правилами, существовавшими в то время.

Цель этой главы ограничена. Она не может даже попытаться выполнить важную задачу - проиллюстрировать на сайте исследование Цицерона, подтверждающее правило, что стиль - это человек. Она попытается лишь обрисовать развитие латинской прозы до времен Цицерона, чтобы предположить, как эта проза стала адекватной, чтобы облечь в форму разнообразные выражения столь разностороннего гения.

Римская, как и английская, проза развила свою звучность, достоинство и ритм в убеждающей речи. Как в Англии во время религиозной реформации ораторское искусство на кафедре формировало речь, так и в Риме в период политической реформации от Катона до Цицерона судебные состязания в сенате и трибуналах преображали римскую речь. Эта параллель может показаться очевидной, но мы предлагаем ее с сомнением, потому что

обычно предполагается, что римский ораторский стиль сформировался благодаря изучению греческой риторики в школьных классах. Однако, помимо того, что настоящее искусство редко поддается внушению, хронология свидетельствует против этой теории. Римская проза прошла долгий путь, прежде чем прибегла к каким-либо указаниям из Греции.

Как и английский язык Виклифа, ранняя римская проза была бесформенной. Она просто следовала привычкам спонтанных разговоров без формы. Если требовалось что-то тщательно записать, использовались формы искусства, то есть стиха. Невий и Энний писали свои хроники в метре. Даже Чосер, столь яркий в своих стихотворных повествованиях, становится запутанным и порой почти бессвязным в своих немногочисленных попытках писать прозой, если только он не поддается соблазну ввести ритм в свои предложения. Но Чосер - один из последних великих писателей, которые так барахтаются. Библия виклифитов ознаменовала начало религиозной борьбы, которая продолжалась в течение двух столетий с большей или меньшей интенсивностью и, наконец, со страстной яростью. Это был спор, который для многих был вопросом жизни и смерти, а для еще большего числа - проблемой вечного спасения. Серьезность темы требовала самых благородных выражений, а глубокая озабоченность всех классов, даже самых невежественных, требовала ясности и прямоты высказываний. Искушение ученых преувеличить риторику до эвфуизма было немедленно подавлено необходимостью быть понятным прихожанам, а тенденция простых людей к разговорной бесформенности была сдержана как глубоким уважением к священной теме, так и высоким уровнем культурного вкуса среди духовенства того времени. Не стоит отрицать огромное влияние цicerоновских и августиновских образцов на этих ученых людей, а в придворной группе Лилия мы знаем, как античная риторика переходила в прециозность. Но это было отклонение, которое коснулось только тех, кому нужно было передать тонкое послание. Когда люди напряженно занимаются спасением своих собратьев, речь становится ясной, а когда эти люди одновременно наделены большим интеллектом, их речь приобретает достоинство структуры и звучания. До этого конкурса английская проза лепетала так:[4]

И в той стране есть старый замок, стоящий на скале, который называют Замок Воробьиного Ястреба, который находится за городом Лайайс, рядом с городом Фарсипи, который принадлежит лорду Круку, богатому лорду и доброму христианину, где люди находят воробьиного ястреба на насесте, справедливого и хорошо сделанного, и прекрасную леди Фэйри, которая его держит, и т. д.

Это предложение неспешно перебирает "and's" и "that's" на протяжении целой страницы, прежде чем упасть и остановиться от усталости.

После окончания битвы мы имеем Авторизованную версию с ее великолепной прямоотой:

Солнце не будет более светом твоим днем, и луна не будет светить тебе; но слово будет тебе светом вечным, и Бог твой - славою твоею.

Вкратце параллель между ранней латинской и ранней английской прозой можно обозначить так. Проза Энния, как и проза Чосера, сильно уступала его стихам. Однако еще до смерти Энния в полемике Катона началась могучая борьба государственных деятелей, которой суждено было со временем создать достойный и многогранный язык. Катон представлял коренное, среднее, аграрное население Италии, которое боялось дорогостоящих и амбициозных внешних связей, затеянных филэллинской партией Сципиона, и ненавидело чужеземную культуру, пришедшую вслед за филэллинизмом. Катон говорил беспрестанно.

Сто пятьдесят его речей были доступны во времена Цицерона. Он нападал на группу Сципионов в сенате, в публичных выступлениях и в суде. И не только он, но и его лейтенанты - и, конечно, его противники - должны были постоянно быть на ногах. Так начались партийные разногласия, которые через реформы Гракхов и дискуссионный период гражданских войн привели к окончательному поражению Римской республики сто лет спустя. Словесное состязание было таким же ожесточенным, как в Англии времен Уайклифа, Тиндалла, Кранмера, Латимера и Хукера. Здесь также в дебатах участвовали лучшие интеллекты нации; здесь также серьезность темы и требования аристократической аудитории требовали достойных выражений, а постоянная необходимость завоевать народ требовала полной ясности и четкости изложения. Борьба велась не за вечное спасение, но она часто затрагивала вопросы жизни и смерти, и всегда - будущее государства. И от таких людей, как Катон, Гракхи, Цицерон и Брут, государство требовало и завоевывало преданность, более сильную, чем это могла сделать религия. Таким образом, существует определенное сходство между развитием латинской прозы от Энния до Цицерона и английской от Чосера до Хукера. И хотя греческая риторическая теория и модели были факторами формирования латинской прозы, как и римская теория и модели были факторами формирования английского языка, мне кажется вполне вероятным, что оба языка пошли бы тем же путем, что и без этих моделей, поскольку оба были определены судебным выражением, великими причинами и интенсивной преданностью этим причинам со стороны самых умных людей своего времени.

Проследив эволюцию латинской прозы[5], мы, к сожалению, вынуждены иметь дело в основном с фрагментами, цитируемыми более поздними авторами, и мы не всегда можем быть уверены в том, что эти фрагменты репрезентативны. Однако для наших целей их можно с полным правом считать таковыми. До эпохи Энния было опубликовано очень мало речей. У Цицерона была под рукой старая оратория Аппия Клавдия 281 года до н. э. и несколько погребальных похвал, но он не считал, что ни то, ни другое стоит рассматривать в истории ораторского искусства. Насколько нам известно, письменные прозаические документы до этого времени ограничивались законами, договорами и скудными официальными записями. Фрагменты "Двенадцати таблиц" (450 г. до н. э.) слишком скудны, чтобы можно было судить о стиле. Некоторые из них настолько лишены ясности из-за двусмысленного использования прономинальных субъектов, что современный юрист может с легкостью манипулировать ими, чтобы доказать любую точку зрения. Несколько надписей четвертого и третьего веков с надгробий и votivных табличек[6] содержат только тупые предложения, которые показывают, главным образом, очевидное желание сэкономить на камнерезных работах. Однако они демонстрируют исконно латинский порядок слов и пристрастие к отложенному глаголу. *Orcevia Numeri (uxor) nationu gratia, Fortuna Divo fileia primogenia donum dedi.* Это, конечно, тенденция всех языков, где глагол может быть отложен до тех пор, пока субъект и объект не будут визуализированы, поскольку окончания глаголов указывают на направление глагольного действия. И в латыни иерархия *важности* может быть распознана по порядку слов. "Оркевии, жене Нумерия, за дар деторождения, Фортуне, дочери Иова, первенцу, дар этот я даю". Строго говоря, лучшее по форме предложение Цицерона не более периодически, чем эта разговорная скрижаль скромной женщины за столетие до того, как римский ученый задумался об изучении стиля. Не изучение греческого языка определило форму латинской прозы.

Дуильская надпись 260 года до н. э. - несомненно, в основном подлинная, хотя и найденная в императорской копии [7] - наш единственный доэтнический фрагмент прозы, содержащий несколько полных предложений. Эта надпись гораздо более пышная и хвастливая, чем скромные эпитафии Сципионов двумя поколениями позже, что, вероятно, объясняется

пребыванием Дуилия на Сицилии, где он мог видеть многословные почетные таблички на каждом шагу. По духу и содержанию это сицилийское произведение, но его фразы и дикция - обычная латынь. Самое длинное предложение - бессвязное, плохо согласованное и нелогично построенное, несмотря на периодическое расположение глаголов. Человек, сочинивший его, не обладал чувством лапидарного стиля:

enque eodem mac [istratud bene]

[r]em navebos marid consol primos c[eset copiasque]

[c]lasesque navales primos ornavet pa[ravetque]

[c]umque eis navebos claseis Poenicas omn[is, item ma-]

[x]umas copias Cartaciniensis praesente[d Hanibaled]

[d]ictatored ol[or]om in altod marid pucn[andod vicet]

[v]ique nave[is cepe]t cum socieis septer[esmom unum quin-]

[queresm]osque triresmosque naveis X[XX, merset XIII] etc.

[- И в ту же магистратуру он был первым консулом, успешно сражавшимся на море с кораблями, и первым снарядил и подготовил флот, и, сражаясь в открытом море, он со своими кораблями одолел пунический флот и очень большие силы карфагенян под командованием их диктатора Ганнибала, и силой захватил их корабли с пехотинцами, один септерем, тридцать квинкеремов и трирем, а тринадцать потопил и т. д.].

Человек, сочиняющий таким образом, не только "загипнотизирован изобилием собственного многословия", но и не владеет искусством логического изложения.

Наш первый отрывок непрерывной прозы взят из "Эвемеров" Энния, дословно процитированных Лактанцием. В качестве примера можно привести следующее:^[8]

Exim Saturnus uxorem duxit Opem. Titan qui maior natu erat postulat ut ipse regnaret. ibi Vesta mater eorum et sorores Ceres atque Ops suadent Saturno, uti de regno ne concedat fratri. ibi Titan, qui facie deterior esset quam Saturnus, idcirco et quod videbat matrem atque sorores suas operam dare uti Saturnus regnaret, concessit ei ut is regnaret. itaque pactus est cum Saturno, uti si quid liberum virile secus ei natum esset, ne quid educaret. Id eius rei causa fecit, uti ad suos gnatos regnum rediret. tum Saturno filius qui primus natus est, eum necaverunt. deinde posterius nati sunt gemini, Iuppiter atque Iuno. tum Iunonem Saturno in conspectum dedere atque Iovem clam abscondunt dantque eum Vestae educandum celantes Saturnum. item Neptunum clam Saturno Ops parit eumque clanculum abscondit, etc.

Для этого отрывка я использую перевод профессора Рэнд, хотя он вносит в выражение некоторую долю стиля:

"Тогда Сатурн взял в жены Опса. Титан, его старший брат, пожелал сам стать царем. Тогда их мать Веста и сестры Церера и ОПС уговорили Сатурна не отдавать трон Титану. Тогда Титан, который не был таким красивым мужчиной, как Сатурн, как по этой причине, так и потому, что видел, что его мать и сестры были настроены на то, чтобы Сатурн воцарился, позволил ему это сделать. Поэтому он договорился с Сатурном, что если у последнего впоследствии появится потомство мужского пола, то он не должен его воспитывать. Это он сделал для того, чтобы царство перешло к его собственным сыновьям. Тогда у Сатурна родился первый сын, и его убили. Затем родились близнецы - Юпитер и Юнона. Юнону они открыто показали

Сатурну, а Юпитера спрятали и отдали на воспитание Весте, скрыв его от Сатурна. Точно так же Опис обнажил Нептуна без ведома Сатурна и тщательно спрятал его".

Этот эннийский отрывок еще более прост и лишен стилистических качеств, чем английский язык Уайклиффа или Чосера. Короткие, неторопливые предложения достаточно ясны; в таких фразах, как *id ejus rei causa fecit uti* и *deinde posterius*, есть сухая юридическая четкость. Но все это рассыпается на куски, как мозаика, выложенная из глины. В основном это череда координатных клаузул, свободно подвешенных на *que*, *atque*, *ibi*, *tum*, без какого-либо понимания различий, которые мы пытаемся передать с помощью запятых, точек с запятой и полных стоп. В нем нет даже нормального чувства периодической структуры, которое проявляется в эпитафиях того времени. Это наивная, примитивная проза, и свидетельство того, что Энний мог так изъясняться, действительно поучительно для изучающего литературу. Народ, который мог довольствоваться таким средством выражения, не был очень многословным.

Однако в течение следующих нескольких десятилетий было принято множество законов, и из интересного *Senatus Consultum de Bacchanalibus* 186 года до н. э. мы имеем значительные фрагменты, доказывающие, что двусмысленности, содержащиеся в Двенадцати таблицах, постепенно устранялись и что в Риме было достаточно робких людей, чтобы заставить законодателей разработать сложный и всеохватывающий стиль "если и но", который с тех пор характеризует юридические выражения. Этому источнику великая проза Рима обязана очень немногим, кроме точности дикции. Было также немного исторической литературы, в основном на греческом языке, для использования государственными деятелями, которым необходимо было знать прецеденты. Но этот тип прозы, насколько мы можем судить по сохранившимся фрагментам и по негативным суждениям Цицерона^[9], не достиг заметного прогресса по сравнению с повествовательной манерой Энния, проиллюстрированной выше. Не отставали от него и такие заурядные учебники, как *"De Agri Cultura"* Катона.

Как мы уже говорили, в Риме, как и в Англии, именно публичная речь формировала стиль прозы. Одним из первых, кто произвел заметное впечатление, был Катон, чья большая деятельность на трибуне начинается примерно в год издания *декрета о вакханалиях*. Ничто не может быть более невинным по форме, чем *"De Agri Cultura"* Катона. Однако это ни в коем случае не относится к его речам, несколько страниц которых сохранились в типичных абзацах, цитируемых позднейшими авторами. Катон не проходил никаких курсов по искусству красноречия, не изучал греков, чтобы оценить стилистические качества, и у него не было литературной латинской прозы, которую он мог бы изучать, но он, будучи членом сената, слышал множество тщательно продуманных аргументов, выдвинутых ведущими государственными деятелями своего времени по таким важным вопросам, как мир с Карфагеном, предлагаемая экспедиция в Македонию для помощи греческим демократиям, условия мира с Филиппом и предлагаемая война с Антиохом Великим. Несомненно, в этих дебатах проявились многие характерные качества латинского стиля. Люди, обсуждавшие эти вопросы, должны были мыслить здраво и формулировать свои аргументы настолько четко, определенно, остроумно и убедительно, насколько они умели. Когда схоласты, изучающие стиль, приписывают Катону греческую выучку^[10], потому что он перестал давать определения, уравнивать аргументы и использовать логические энтимемы, они поражают нас своей наивностью. С таким же успехом можно сказать, что Конфуций, Гесиод и Исайя изучали Демосфена. Действительно, я не сомневаюсь, что мать Ауриньяка определяла слова для своих детей и что владыка пещеры часто пытался заставить свою жену замолчать, делая выводы *ex contrario*.

Недавно появилось еще одно объяснение случайного артистизма римских писателей доэллинистического периода, которое, как считается, относится ко всем ранним латинским авторам, включая Плавта. Оно заключается в том, что так называемые "горгианские фигуры", используемые даже самыми ранними римлянами, имеют сицилийское происхождение, что римляне должны были вступить в культурный контакт с сицилийцами через торговлю за два века до Плавта, и что латинская проза, таким образом, могла перенять риторические приемы еще в младенчестве.^[11] Я упоминаю эти занимательные гипотезы только для того, чтобы уберечься от возможного предположения, что они могут показаться приемлемыми только потому, что они последовательно попали в учебники последнего времени. Катон был человеком, который, несмотря на свои недостатки, обладал очень острым и разносторонним умом, наглядным, образным воображением, острым языком, проворной и цепкой памятью, а также проницательной способностью к анализу. Его стиль, безусловно, не податлив; положения скрепляются логикой, а не цементом союзов; он повторяется, главным образом потому, что любит крепко забивать гвозди; его переходы тупы, когда ему не терпится продолжить спор; он не тратит время на модулирование фразы, и в его стиле мало *кьяроскуро*, потому что он на полном серьезе на всем пути. В его лексиконе часто встречаются слова из амбара и поля, а его образы склонны черпаться из фермерского хозяйства, как, например, когда он кричит Термусу: "Ты порезал этих десять достойных людей на полосы бекона".^[12] В своем "Бруте" Цицерон несколько лукаво уподобил простую прямолинейную латынь Катона стилю Лисия.^[13] Цицерон, конечно, знал разницу, поскольку позже позволил Аттику поправить его в этом вопросе, но в то время он хотел напомнить Бруту о логических последствиях современной доктрины, которая несколько наивно преувеличивала простоту изумительной бесхитростности Лисия. Катон, конечно, осознавал свое воздействие; он доводил свои аргументы до конца с намеренной тщательностью, поскольку записывал свои речи, хотя и произносил их без записок. Он публиковал их, конечно, не как литературные эссе, которые будут читать последующие студенты ораторского искусства, а как документы, предназначенные для продолжения битв, которые он начал в суде или сенате. Их искусство, каким бы оно ни было, проистекает не из риторики, а из его темперамента и пламенной убежденности. Его философия стиля заключалась в четырех словах: *rem tene, verba sequuntur*.

Проза Катона прекрасно подходила для судебной атаки. Однако ее качества были теми, которые присущи практичному, быстро соображающему и изобретательному дебатеру. Катон, вероятно, направлял каждое слово и каждую фразу на точный аргументативный эффект, которого он хотел добиться. Он не произносил их медленно, чтобы насладиться гармонией звука или послушать их ритм. Если в них и была красота, то случайно или в силу красоты, присущей латыни его времени. Вероятно, он удалял все, что создавало впечатление надуманности. Спонтанная образность могла остаться, если она делала его смысл более ясным. Его антитеза, анафора и баланс, таким образом, не принадлежат школам, а проистекают из инстинкта бить быстро, часто и обоими кулаками. За пятьдесят лет напряженной ораторской деятельности он много сделал для латинской прозы, доказав, что она может быть ясной, четкой и точной; что она приспособлена для сенатских дискуссий о мировой политике, а также для юридических баталий в судах и в собраниях. У Катона не было слуха для органичных качеств языка. Не пришло еще время для создания художественных эффектов. Когда Катон говорил с глубочайшей серьезностью, он едва ли мог избежать некоторого достоинства, которое так легко приобретает латинская речь, но его словарный запас был слишком свеж, чтобы долго сохранять это качество. Однако, вероятно, люди со вкусом и сдержанностью даже в его время больше, чем он, заботились о приличиях дикции, которые относятся к серьезным темам. Знати, которая училась управлять провинциями по

всему миру и отдавать приказы королям, не нужно было обращаться к греческим питекантропам, чтобы обрести достоинство обращения.

К концу эпохи Катона некоторые вельможи держали в своих домах учителей греческого, чтобы обучать своих сыновей языку и литературе, которые преобладали во всей восточной половине империи. Но дух Рима был тогда не очень дружелюбен к таким учителям. Бесконечные перепалки с десятками греческих легатов, выпрашивающих милости, разочаровывающие визиты римских государственных деятелей в греческие города, деморализующее влияние страны на солдат, расквартированных в Греции, бессмысленная демонстрация логических антиномий в философских диспутах, поверхностность риторической доктрины, занимающейся украшательством, наложенным на пустоту, - все это очень быстро вызвало отвращение в Риме. Друзья Катона добились изгнания греческих учителей из Рима в 161 г. и еще раз в 154 г. [14] Было бы такой же большой ошибкой приписывать послам Кратеса и Карнеада длительное культурное влияние на Рим, как и предполагать, что американский сенат мог перенять континентальную риторику и стиль из буйной прозы французского и итальянского посланников Вивиани и Франческо Нитти, отправленных в Вашингтон в 1917 г. для изложения дела союзных наций.

После смерти Катона приехало еще больше греческих учителей, и среди них стоик Панаэций, который остался на некоторое время и стал настоящей культурной силой в группе, собравшейся вокруг младшего Сципиона. Некоторые пытаются отнести стоическую риторическую доктрину простого стиля к этому контакту. [15] Но трудно понять, какие уроки нужны были Риму после Катона, чтобы проиллюстрировать желательность качеств, подчеркиваемых стоическим учением: (1) чистая дикция, (2) ясность, (3) точность, (4) краткость, (5) пристойность. Первые четыре из этих качеств были духом практикуемой, хотя и необученной латыни Катона. Последнее качество, по всей вероятности, мало касалось Катона, но другие римские государственные деятели знали о необходимости избавляться от корявой дикции, выступая перед августейшими сенаторами в Риме. В конце концов, правильная дикция - это качество, которое вряд ли могло быть чуждым народу, веками почитавшему триумфальное одеяние, фасции и августейшие понтификальные церемонии, и это не то качество, которое можно было приобрести у иностранных учителей, не знавших тона латинских слов. Мы также должны помнить, что римские государственные деятели стремились учиться у таких людей, как Панаэций и Полибий, и то, чему эти люди хотели научить, было не каким-то ловким трюком с формулировками, а сутью политической философии и этики. Шестая книга Полибия и "*De Republica*" и "*De Officiis*" Цицерона - это реальные результаты раннего стоического учения в Риме, и громоздкие предложения самого Полибия должны предупредить нас о том, что контакт со стоическим учением мало что может сделать для стилистической красоты.

По мере приближения времен Гракхов в Риме наметилось новое разделение партий. Сенаторов подозревали в том, что они способствуют расширению провинций ради собственной выгоды и славы, а несколько трибунов приобрели популярность, выступая против рекрутского набора и привлекая к суду вельмож по обвинению в плохом управлении. Пизон разработал первый из специальных судов, которые Цицерон считал очень важными для подготовки ораторов. Затем в течение нескольких лет шла агитация за реформу избирательного права, за которую выступали народные массы, желавшие тайного голосования. В сенате и перед народом было произнесено много важных речей по поводу этих мер, и, если судить по высказываниям Цицерона о Гальбе, Лепиде Порцине и Сципионе Аэмилиане, вся эта деятельность способствовала формированию чувства более плавного и последовательного стиля. Особенно Аэмилиан, представлявший лучшую аристократию в ее

родовом достоинстве и высоких достижениях, говорил с тем *auctoritas* и *gravitas*, которые были естественным сопровождением великой империи[17].

Затем последовали предложения Гракхов, которые потрясли спокойное правительство до основания. В течение дюжины лет самые острые умы Рима были противопоставлены друг другу, и победа была одержана не оружием, а силой убеждения. В сенате было много дискуссий, но Тиберий Гракх перенес битву прямо в народное собрание, и именно там она была доведена до конца. В отношении слов Тиберия мы вынуждены полагаться главным образом на пересказы Плутарха, которые слишком общи, чтобы позволить точную оценку. Однако из речей Гая Гракха, к счастью, мы имеем несколько точных цитат[18].

Гай Гракх как никто другой способствовал расширению диапазона латинской судебной прозы. Воспитанный в центре господствующей аристократии, где он впитал самую чистую и богатую дикцию, обученный матерью, чей урбанистический язык восхищал даже Цицерона, он, тем не менее, выступал за демократию и в защите этого принципа приобрел ясную прямоту, которую Цицерон не устает восхвалять. У Гракха были греческие учителя, которые научили его читать и говорить по-гречески, а также немногому о греческой политической этике и, несомненно, хрестоматийным правилам греческого стиля. Однако такие стилистические правила не имели особого смысла при обращении к римским избирателям, и в дошедших до нас фрагментах они редко встречаются. Цицерон критикует стиль Гракха лишь за то, что тот не умел модулировать свою прозу, чтобы добиться ритмического эффекта. Гракх и не пытался бы их достичь, если бы знал, как это сделать. Он был слишком озабочен стоящими на кону проблемами, слишком пылал рвением к делу, за которое ему предстояло пострадать, чтобы беспокоиться об украшениях стиля. Он публиковал свои речи и, несомненно, готовил их заранее, потому что в революционных реформах, которые он предлагал, необходимо было избегать ошибок в формулировках, а запись должна была вестись для того, чтобы его аргументы производили впечатление. Он, конечно, не издавал свои речи с целью создания образцов стиля.

В этот период латинская проза приобрела еще большую многогранность и диапазон, потому что Гракх был человеком гениальным, верил в дело, которое давало полный простор его огромным способностям, и выступал перед разными аудиториями, которые требовали от него самых разных типов обращений. Перед ним стояла задача сокрушить власть самой упрямой аристократии, какую только знал мир, организовать новый демократический механизм управления, распространить избирательное право на всю Италию, спасти туземное население с помощью обширной программы колонизации. Его подстегивала непоколебимая преданность своему делу, горечь от убийства брата и осознание того, что и ему уготована смерть. Это кощунство по отношению к духу великого искусства - приписывать его эффекты правилам и не признавать, что гений, сражающийся за такое дело, является независимой творческой силой. Катон уже изготовил для него оружие. Гракх, более наделенный видением, сочувствием, умом и остроумием, обработал оружие напильником и вбил его в готовый арсенал. Нет такого средства убеждения, которое ему не пришлось бы использовать. Он использовал простое, грубое, стаккатное изложение, когда объяснял толпе условия, которые нужно лечить;[19] в сложных аргументах, где свет и тени должны быть точными, он использовал периоды, такие же хорошо собранные, хотя и не такие музыкальные, как у Цицерона.[20] Перед сенаторами его дикция была такой же серьезной и величественной, как у них, а на форуме, хотя он никогда не был грубым, он мог быть таким же разговорным, как Катон. Его язвительность несла в себе скорее глубокий удар копья, чем рапирный порез,[21] ибо он любил играть с томительной иронией. Его эмоциональный призыв напоминает язык трагедий Энния[22].

И все же Цицерон не был вполне удовлетворен своими речами как произведениями искусства. Ему не хватало того, чем Гракх пренебрег бы, даже если бы жил во времена Цицерона: более тщательной модуляции, искусного использования ритма, заботы о сочетании звуков, более продуманной структуры предложений, более явного контраста света и тени. Эти качества не свойственны выражениям революционеров-реформаторов, которые за год или два должны совершить великий жизненный подвиг. Они должны прийти с досугом и спокойствием, когда у людей есть время испытать звучание и вкус фраз в терпеливом повторении. Тем временем латинской прозе повезло найти таких людей, как Катон и Гракх, которые сделали ее яркой, четкой, многогранной и энергичной. После этих двух людей и десятков ораторов, которых они привлекли на арену,^[23] ни один римлянин больше не мог без серьезных извинений писать по-латыни шаткой походкой *Эвгемера Энния*. И можно с уверенностью сказать, что даже авторы истории и автобиографий, которых стало много в период Гракхов и после него, теперь понимали, что предложения должны быть ясными, цельными, логичными и точными.

После смерти Гракха в политике наступило временное затишье; победившая аристократия, едва не потерпевшая поражение, благоразумно решила пойти на компромисс с населением, а не рисковать пробуждением нового Гракха, пользуясь своей восстановленной властью. Молодые люди, которые в юности слушали блестящего реформатора, такие как Красс, Антоний и Катул, выросли и стали выдающимися ораторами. Они унаследовали результаты великой эволюции прозы, они прямо или косвенно получили преимущества более глубокого уважения к тщательно разработанному стилю из-за нового контакта с греческими учителями, и им были предоставлены досуг и спокойствие, чтобы рассмотреть потребности более художественного выражения.

Лициний Красс, в орациях которого Цицерон нашел первую зрелую латинскую прозу,^[24] начинал как сторонник Гая Гракха и в юности, несомненно, подражал пламенному стилю своего героя. Он также уделял некоторое внимание греческим правилам, хотя и считал, что правила не создают стиль, а являются лишь набором умозаключений, сделанных аналитиками из практики красноречивых. [Он предпочитал наблюдать за римскими ораторами, а не изучать наставления греков,^[25] и считал, что римское ораторское искусство лучше греческого, потому что в Риме ораторы были передовыми государственными деятелями, тогда как в Греции этим искусством занимались только наемники.^[27] В этих взглядах он был недалек от ортодоксальных мнений.^[28] Были и другие великие люди, которые придавали еще меньше значения схоластической практике. Его соперник Антоний, которого многие считали более блестящим оратором, утверждал, что риторика бесполезна, поскольку она лишь формулирует очевидное;^[29] Сказвола указывал, что римским государственным деятелям, которые привели римское правительство к вершине славы, нечему было учиться выражению у неопытных греческих педагогов;^[30] а Цицерон, рассказывая о стиле таких великих ораторов, как Сульпиций, Цезарь Страбон и Котта, показывает, что ораторское искусство этих людей было домашним продуктом^[31].

С другой стороны, были люди, которые пытались восполнить недостаток практического опыта, упражняясь в доктрине, что обычно приводило к тому, что их язык запутывался в хитросплетениях. Такие люди, как Альбуций^[32] и первый Курио, напоминают нам по типу и опыту придворных тюдоровских остроумцев, которые мало что могли сделать или сказать и заканчивали эвфуизмом.

Каков же был восхитительный стиль Красса, который Цицерон теперь называет зрелым? Примеры, сохраненные для нас *Auctor ad Herennium*, к сожалению, были приведены для иллюстрации яркой и стремительной аргументации, а самая длинная цитата Цицерона была

сделана для того, чтобы показать способность Красса спонтанно реагировать на неожиданную ситуацию. Хотя эти примеры свидетельствуют о быстроте остроумия, о сильной, живописной и обильной дикции, о резких и лаконичных выражениях, которыми отличался Красс, они не являются нормальной судебной прозой. В них нет того достоинства и гармонии, за которые хвалили этого оратора, и они не дают определенной иллюстрации прозаических ритмов, которые Цицерон любил находить в "зрелом" стиле. Из имеющихся отрывков следует, что Красс говорил как ученик Гая Гракха, но с мягкостью возраста и по менее значимым поводам.

Возможно, истинная причина, по которой Цицерон считал стиль Красса зрелым, заключалась в том, что латинский язык стал зрелым. Латинская дикция стала полнее и богаче. Не только большая часть акцианских трагедий и сотни комедий обогатили язык, но и сотни речей, произнесенных людьми, которые усердно трудились над расширением ресурсов латинской фразы и дикции, теперь были опубликованы. Специальный суд, учрежденный Пизоном, частые дела в плебейском собрании после периода Гракхов, новый обычай нападать на политических противников с помощью судебных преследований значительно расширили сферу ораторского искусства. Фракционная борьба, введенная Гракхами, разделила сенат на дискуссионные группы, внесла огонь в предвыборные ораторские выступления и в законодательные дискуссии. Из дня в день обсуждались все аспекты политической философии и целесообразности, а также правовые и моральные принципы. Соответственно, латинский язык быстро развивался, и к моменту рождения Цицерона его проза была уже готовым продуктом, хотя стихам пришлось ждать еще столетие, прежде чем они обрели адекватную выразительность.

Эта проза, к счастью, была довольно музыкальной по своей природе. Сравнивая самые ранние латинские словоформы с теми, что были во времена Гракхов, мы видим, что они значительно улучшились в музыкальном отношении, отчасти, несомненно, благодаря тому, что этруски и сабины, которые временно господствовали в Риме, небрежно произносили грубые сочетания согласных, пока они не отпали, а отчасти благодаря тому, что плебеи, которые, конечно, были менее консервативны в речи, чем патриции, завоевали большие позиции в четвертом веке. *Jouxmenta* из надписи на Стеле теперь смягчилось до *jumenta*; *stlis* стал *lis*; *stlocus* - *locus*; *forctis* - *fortis*; *scandsla* - *scala* и так далее, в сотнях слов. Во многих позициях были устранены резкие сибиллянты: *cosmis* стал *comis*; *dusmos* - *dumus*; а интервокальное *s* превратилось в *r*: *eram* лучше, чем *esam*. Устранение резких звуков было настолько эффективным между 500 и 100 гг. до н. э., что язык, который когда-то был грубым, как готский, приобрел мягкость итальянского. Хотя в нем по-прежнему было слишком много сибиллянтов для идеальной речи, а конечное *m* встречалось так часто, что вызывало монотонность, в нем было мало звуков, способных поразить самый чувствительный слух. Гласные были относительно чистыми, а из-за обилия в склонениях звучных гласных *a*, *o* и *u* (=oo) они придавали языку оротундное качество. Индоевропейское *i* в целом склонно к резкости, и великий сдвиг гласных в Англии XVI века, изменивший его на гораздо более музыкальное *i* (=aue), не принес пользы, подняв английское *e* до более тонкого звука старого *i*. Латынь сохранила старый звук, но в *i*-стемах он часто переходил по аналогии с *e*, а дифтонги *aī*, *āī*, к счастью, смягчились до мягкого *æ*. Во всем этом действовали механические силы органов речи, но нельзя не думать, что тонкое слуховое руководство помогало отбирать желаемые звуки.

Еще одно большое преимущество, присущее латинскому языку с самого начала, заключалось в том, что количество тщательно соблюдалось в нем и фактически определяло

его ритм; а поскольку время, а не ударение является руководящим принципом музыки в человеческой песне, как и в флейте и органе, римская речь была в необычной степени приспособлена к модулированному произнесению. Конечно, в век, предшествовавший Плавту, ударение некоторое время угрожало занять господствующее положение в вульгарной речи - достаточно, чтобы поставить под сомнение права размеренного стиха, - но своевременное распространение консервативного, аристократического произношения через политические и судебные ораторские выступления, которые почти ежедневно звучали на открытом форуме во втором веке, постепенно сдержало этот процесс и стандартизировало точное соблюдение длинных и коротких строк.

Эмфатическое доминирование количества над речью зашло так далеко в контроле над ударением в словах, что примерно за два века до Цицерона оно перенесло ударение на предпоследний гласный, если тот был долгим. Таким образом, в окончаниях предложений, которые так часто состояли из весомых слов, ударение в словах в удивительной степени совпадало с естественным количественным произношением. Таким образом, латынь способствовала ритмическому завершению предложений, часто сочетая ударение на словах и длительность произнесения так, как не удавалось ритмизировать греческую прозу. Цицерон изучал греческий язык и заметил, что различные писатели выступали за использование ямбов, дактилей и пээнов[33] для завершения клаузул, и он несколько смущенно пытался оправдать эти ритмы, поскольку греческая теория, казалось, требовала их, но современный анализ доказал, что его слух сформировал более правильный латинский ритм, чем его ученость или логика. Его любимыми клаузулами, хотя он и не осознавал этого в полной мере, были критика и трохаика, создавая ритм, который прекрасно адаптировался к доминированию длинных, к предпоследнему закону и к сильному завершению. Как обычно, истинное понимание гения латинского языка спасло искусство от влияния правил, созданных для другой среды. Здесь латынь вновь демонстрирует свою независимость.

Но это еще не все. В книгах по риторике Цицерона подчеркивается периодическая структура предложения с тщательным вниманием к подвижному расположению клаузул внутри периода. Греческие ораторы, конечно же, практиковались в этом искусстве, а учителя впоследствии разработали правила игры. Цицерон, например, часто тщательно выстраивал свои клаузулы, чтобы достичь периодической кульминации. В "*Ораторе*"[34] он приводит пример из собственной речи, в которой после двух пар уравновешенных фраз и пары клаузул следует спокойное достойное завершение.

Domus tibi deerat? At habebas; pecunia superabat? At egebas;

incurristi amens in columnas; in alienos insanus insanisti:

depressam caecam jacentem domum pluris quam te et quam fortunas tuas aestimasti.

В такой изученной прозе, как и в большинстве наших свободных стихов, модуляция зависит не только от размеренных клаузул, но и от параллелизмов фраз.[35] Это тот самый двойной ритм, который мы так часто встречаем в Авторизованной версии, у Гукера и Брауна, прежде чем английские писатели узнали много нового о классических теориях прозаического ритма. Теперь необходимо подчеркнуть, что Цицерон, вероятно, писал бы так, если бы никогда не знал правил, если бы только пользовался своим безошибочным слухом прозой, которая дошла до него в форме сотни великих ораторов. Ведь, во-первых, периодическая структура была присуща латыни, как мы видели, со времен самых ранних надписей. Эта структура естественна для языков с высокой степенью инференции, где глагол может быть отложен,

чтобы освободить место для важных слов и понятий, а неважные фразы могут быть соответствующим образом подчинены, поскольку их инференционные формы удерживают их в мысли, привязывая к их владельцам, даже если они разделены пространством. Все это приглашает на службу вкус, чтобы обеспечить контраст и баланс, дать свет и тень, поднять и подчинить, а затем связать целое между вводной темой и завершающим глаголом. Ни один оратор со вкусом, обладающий свободным временем и богатой дикцией, не устоит перед соблазном разработать такой язык, как латынь. Процитированное выше предложение необученного Катона, хотя и лишенное модуляций, обнаруживает структурную форму, не похожую на только что процитированное предложение Цицерона.

Цицерон неоднократно обращает внимание на то, что он называет украшением хорошей прозы, украшением, связанным в греческой науке с именем Горгия. Это тропы, т.е. фигуры речи, и схемы, т.е. шаблонные выражения предложений. Но он также говорит нам, к счастью, что не было ни одного из этих украшений, которые нельзя было бы найти в работах необученного старика Катона,[36] и что даже необученные деревенщины использовали метафору. Мы уже отмечали, как современные ученые пытаются объяснить их присутствие. Объяснения, конечно, не нужны. Люди использовали метафоры и сими́лы в пещерах Дордони 20 000 лет назад; язык начался с метафоры, когда первобытный дикарь впервые назвал собаку "боу-боу". Половина слов любого языка до сих пор метафорична. Когда римлянин пытался найти выражение для обозначения мышления, использовал ли он *puto* или *intelligo*, *concupio* или *cogito*, *arbitror* или *existimo*, *opinor* или *censeo*, или *sentio*, ему приходилось использовать фигуру речи. Такие люди, как Катон, Сципион, Гракх, Цицерон, стали могущественными, потому что обладали воображением, видели видения и воплощали их в слова.

То же самое можно сказать и о скороговорках. Родной латинский стих, сформировавшийся задолго до того, как в Риме был известен греческий, особенно любил равновесие и антитезу, поскольку опирался на параллелизм, отмеченный сильной цезурой и скрепленный аллитерацией. Такова была форма ранних молитв и притч римлян:

Postremus dicas, primus taceas.

Pastores, pecua, salve servassis.

Eorum sectam secuntur, multi mortales (Livius).

Immortales mortales, si foret fas flere (у Невия).

Этот старый, аллитерационный стих оперировал антитезами, балансом, контрастом, анафорой и игрой слов. Цицерону не нужно было обращаться к грекам за такими простыми приемами, как Катону, да я и не думаю, что он это делал. Если он использует их с большей деликатностью и сдержанностью, то отчасти потому, что с практикой понял, что его собственный юношеский стиль был склонен к чрезмерному использованию очевидных уловок речи.

Цицерон также обращает внимание на греческие правила правильной организации речей, в которых должны быть (1) вступление, (2) изложение дела, (3) панорама доказательств, (4)

опровержение оппонента и (5) заключение. Для Цицерона это, конечно, школьная ерунда.^[37] Возможно, новичку сэкономит время, если он обратит внимание на эти очевидные правила композиции в самом начале речи, но Цицерон ни на минуту не предполагал, что взрослый человек, имеющий некоторую практику, нуждается в подобных наставлениях, или что таким людям, как Катон и Гракх, и сотням других государственных деятелей, сражавшихся с самыми проницательными умами Рима, нужно объяснять, что перорации место в конце, а не в начале речи. Римское ораторское искусство за сто лет своего развития так и не научилось ничему существенному из этих наставлений. Их цель заключалась лишь в том, чтобы научить римского школьника наблюдать за процессами, связанными с формированием речи. Ошибка наших современных критиков заключается в том, что они полагают, будто такие правила, как эти, создали римскую прозу. Ничто в трудах и практике Цицерона не оправдывает этого предположения. Римская проза выросла до полной зрелости из родных корней, на родной почве и при родном воспитании.

Витиеватая латинская речь достигла своего полного развития в орациях Цицерона. На современный англосаксонский вкус более замысловатые параграфы кажутся перегруженными. Наши занятые суды и законодательные органы хотят, чтобы факты излагались четко и компактно. Это делает нас нетерпимыми к стилю убеждения в речи. Когда у нас есть свободное время для чтения в отпуске, мы можем прибегнуть к полифонической или образной прозе в эссе и иногда в художественной литературе. У нас все еще есть место для протрешечивающего звука в хорошо написанных абзацах, но не в рабочее время. Это главная причина, по которой некоторые цicerоновские периоды сейчас кажутся неуместными. Другая причина, по-видимому, кроется в различии темпераментов соответствующих народов. Если латиняне хоть в чем-то были похожи на современных итальянцев в своей чувствительности к драматическим высказываниям, они могли наслаждаться эмоциональным убеждением больше, чем некоторые из ультрамонтанских народов. Сам факт того, что манера Цицерона так часто приводила к осуждению в судах, сенате и на публичной трибуне, в определенной степени избавляет его от современной ультрамонтанской критики. Но сам Цицерон в свое время считался умеренным и убеждал, что изощренная проза не должна использоваться иначе, как для тех, которые могут выдержать ее бремя. Он также знал, что изучение риторики предназначено только для молодых студентов, а не для зрелых государственных деятелей. Когда в *De Oratore* он представил Красса и Антония, дающих такие элементарные наставления молодым ученикам, Сульпицию и Котте, он осторожно отстранил почтенного Скаэволу как слишком достойного, чтобы участвовать в таком разговоре. Его чувство приличия показывает истинно римское отношение к греческой риторике.

Конечно, Цицерон и сам был в некоторой степени навязан претензиями к риторике, которые разработали греческие учителя, иначе он не написал бы *De Oratore* - даже с извинениями. Все еще сохранялась ошибочная вера в то, что кто-то однажды сможет разработать настоящую науку о стиле. Поэтому он хотел внести свой вклад в эту науку, изложив собственные предписания относительно ритма прозы, композиции и фигур речи. Но о том, что он сомневался в их действенности, свидетельствует его настойчивое утверждение, что "великая манера" - это дар природы (*Or.* 99) и что римское ораторское искусство обязано скорее *ingenium*, чем *doctrina* (*Or.* 143). Однако, критикуя своих современников - Кальвуса, Казлия и Калидия, - он всегда исходит из того, как они влияли на него, а не из каких-либо правил риторики.

Цицерон на самом деле использовал лишь немногие фигуры речи, названия которых, по его мнению, требует перечислить конвенция, а его модуляции настолько замысловаты и

разнообразны, что, несмотря на десятки диссертаций на эту тему, никому еще не удалось проанализировать их по стандартной схеме, которую он передал от общепринятых авторитетов. Для самого Цицерона живая проза обладала самобытным движением и богатством звуков, не поддающихся анализу. Его правила были рассчитаны на скучные умы, которым требовалась помощь правил. Его собственное ухо не нуждалось в них. Преподаватель, заставляющий своих учеников считать конкретных клаузул в ораторском искусстве Цицерона, совершает непростительное преступление против святого духа великого искусства. Конечно, ученик должен научиться читать эту прозу с точным произношением звуков и количеств, но после этого ритм позаботится о себе сам.

Цицерон говорит^[38] о своей собственной оратории *Pro Caecina* как о примере "простого стиля", используемого для объяснительной демонстрации, и о *Pro Rabirio* как о примере серьезного и возвышенного стиля, используемого для убедительного убеждения, а *De Imperio Pompei* он приводит в качестве примера "среднего стиля". Тот, кто прочел эти три речи, добросовестно чувствует разницу между ними, но не сможет передать это ощущение с помощью традиционной статистики стилистического докричательства. Примеров излюбленных ритмов (*clausulae*) в "*Pro Caecina*" гораздо больше, чем в "*Pro Rabirio*", что свидетельствует о том, что слух Цицерона был удивительно чувствителен к этому эффекту и направлял его речевое выражение даже тогда, когда он не стремился к этому сознательно. Даже в метафорах и в таких приемах, как риторический вопрос, "*Pro Caecina*" не отличается от "*Pro Rabirio*".^[39] И это еще раз показывает, что этот оратор по своей природе был ярким и агрессивным, каким и должен быть успешный оратор.

В конечном счете, если мы можем взять пример с этих речей, для Цицерона их стили различаются не степенью сознательно навязанной риторики, а характером вопросов и аудитории, вовлеченной в обсуждение, и, как следствие, качеством вдохновения оратора.^[40] В *Pro Caecina* обычный гражданский иск требовал тщательной аргументации перед небольшим жюри специалистов в области права. Эти факты и определили стиль, как говорит Цицерон. В "*Pro Rabirio*", которую Цицерон помещает на противоположный конец шкалы, критик не найдет гораздо больше стандартных риторических приемов, чем в другой части. Но здесь с первого же предложения становится ясно, что Цицерон напряжен, что, стоя во весь рост, он изо всех сил борется за то, что кажется ему великим принципом. Вопрос был настолько серьезным, как ни один из тех, которые он когда-либо отстаивал. Этим объясняется интенсивность его высказываний. Но бороться можно по-разному, и манера должна определяться как аудиторией, так и темой. Перед Цицероном была не только голосующая публика, которая сама по себе могла бы склонить его к простому злословию, но и аристократия сената, ожидавшая, не будет ли *auctoritas senatus* предана голосованию в этот день из-за возможной неудачи оратора. Цицерон не подвел. Речь по своей серьезности и достоинству слова и периода достойна темы и адаптирована к аудитории. И это те факторы, которые, по мнению Цицерона, сделали эту речь. Ученые слишком усердно каталогизируют внешние признаки в таких ораторских выступлениях, и Цицерон делал это сам, потому что в его время еще не было открыто, что искусство не подвластно науке.

Читая Цицерона, мы должны прежде всего осознать богатые способности этого человека: огромную человеческую симпатию, которая приводила его в непосредственный контакт с аудиторией, сколь бы разнообразной она ни была, быстроту его мысли, конструктивную силу его воображения, тесное соответствие между его тонким чувством ритма и звука и его богатым словарным запасом, и прежде всего его очень чувствительную реакцию на вопросы права и справедливости. Затем мы должны помнить о широте его исследований в области философии, драматической литературы, истории, права и политики, которые обогатили его

ум принципами, иллюстрациями и точками зрения.^[41] Наконец, мы должны представить себе в каждом случае характер его аудитории, проблему, о которой идет речь, и интенсивность ее привлекательности для него. Сделав это, мы почувствуем, если у нас есть дар проницательности, и даже если мы не можем проанализировать его, непревзойденное искусство латинской прозы Цицерона. Пытаться выразить его тайну в статистике тропов и метров - значит полностью упустить ее.

Перед смертью Цицерон предвидел судьбу своего любимого литературного кредо, согласно которому проза должна быть произведением искусства. Хорошо бы помнить, что как он перенял это кредо от своих учителей, так и его литературные противники переняли от своих учителей по крайней мере словесное выражение своего собственного кредо, то есть что дело оратора - просто и честно выполнять поставленную перед ним задачу, не прибегая к искусству. Однако я не думаю, что литературный спор, который так дорого обошелся Цицерону в его последние дни, был по сути своей теоретическим; он скорее вытекал из той среды, в которой он жил. Еще задолго до Цезаря Катон выразил свое естественное отвращение к искусству Кратеса и Карнеадаса, когда со свойственным ему нетерпением сказал: "Ухватитесь за свою тему, а слова найдутся сами". Цицерон в молодости находил ту же антитезу в Антонии и Крассе. И он дожил до того времени, когда такие люди, как Цезарь, Брут и Кальв, отвоевывали у молодых людей его собственные идеалы и переходили на стиль, основанный на фактах. Антитеза лежит глубоко в человеческой природе и проявляется в бунте, который каждое поколение испытывает по отношению к своему предшественнику. Вряд ли разумно приписывать господство таких элементарных верований школьным наставлениям. Преподаватель - это, как правило, человек, который замечает требования своего времени и пытается подготовить своих учеников к его нуждам. Он чаще следует, чем ведет, как может заметить любой, кто изучит двадцать стандартных книг по композиции, выпущенных учителями за последние пятьдесят лет в Америке. Они следуют за употреблением, а не порождают его.

Азиатская риторика с ее пропагандой украшательства пришла в Рим во времена юности Цицерона. Правда, ее правила привлекли его внимание. Но человек, столь чувствительный к художественному выражению, как Цицерон, и столь уверенный в духе своей аудитории, мало чему мог научиться у анатолийских педагогов, которые учили *гракулов* декламировать на четыре стены. Эти учителя вряд ли признали бы "*Pro Rabirio*" продуктом своих наставлений. Точно так же Аполлодор прибыл из Пергама, чтобы преподавать доктрины лисийского или аттического стиля. Такие молодые люди, как Калидий, Кальв и Поллион, благосклонно относились к его методу. Но Аполлодор не имел бы большого успеха, если бы многие римляне не были практичными и если бы сенат с его традициями достоинства не потерял свой престиж перед зарождающейся демократией во главе с Цезарем. Возможно, Аполлодор и ввел новый стиль, но если бы время для него не пришло, его бы не услышали; к тому же та часть его доктрины, которую Рим принял, была у Рима уже в 150 речах старого Катона. Именно меч Цезаря уничтожил сенаторское ораторское искусство, как и сенаторские притязания на управление Римом. Иностранные школьные учителя этого не сделали. Греческий наблюдатель Дионисий Галикарнасский, который был восторженным сторонником аттицизма в эпоху Августа, понял, что не греческие школьные учителя, а практические государственные деятели Рима в конечном счете потребовали, чтобы новая проза приняла ту форму, которую она приняла. "Я считаю, - говорит он, - что эта великая революция [в стилистике] была инициирована Римом, владычицей мира, которая заставила целые народы равняться на нее: Рим, говорю я, и ее вельможи, люди с высоким характером, прекрасные администраторы, высококультурные и обладающие высоким критическим

интеллектом". Здесь мы видим, как мощное государство порождает доминирующую культуру, которая легко заглушает слабый шепот затворников-теоретиков.

Следующее за Цицероном поколение, представленное Асинием Поллио и Мессалой, полностью восстало против витиеватой прозы Цицерона и приняло простую, фактологическую речь, которую называли аттической. И снова мне кажется не только неверным, но и противоречащим проницательным наблюдениям Тацита[42] приписывать это восстание победе стилистической теории. Кальв, несомненно, представлял новый стиль в нескольких речах уже в 58 году до н. э., когда ему было всего двадцать четыре года; Калидий начал говорить раньше, но в новой ли манере - неизвестно. Брут, управляемый темпераментной прямоотой, поддержал ту же тенденцию несколькими годами позже. Но эти люди не смогли бы подорвать власть цицероновского стиля, если бы события не сложились в их пользу. Это было доминирующее политическое влияние Цезаря, которое сделало свое дело. Первым ударом стало тихое введение Цезарем стенографов в сенате в 59 году. Публикуя протоколы заседаний сената, он заставил ораторов считаться с внешней публикой, отказаться от оротундов, обращенных исключительно к своим коллегам, и ограничиваться существенными деталями. Сам Цезарь не тратил время на образцовые ораторские выступления. Когда против него выступал сенат, он выносил свои законопроекты на собрание, где излагал свои аргументы в простых и емких предложениях. Цицерон учуял значение этих эффектов настолько, что почувствовал необходимость изложить свою доктрину во всей полноте в *"Ораторском искусстве"*, опубликованном в 55 году, а Кальв и Калидий спокойно извлекали выгоду из новой тенденции. Вскоре, в 52 году, триумвиры закрыли второй питомник витиеватой прозы, приняв законопроект, который строго ограничивал время рассмотрения ходатайств в суде. Целью, конечно, было ускорить работу перегруженных судов, но этот закон еще раз показывает, что новая политика была нацелена на достижение результатов, а не на поощрение отнимающего время ораторского искусства. Два года спустя Цезарь перешел Рубикон, и в дальнейшем, пока Цезарь был жив, выступления в сенате носили характер деловых докладов в комитетах, которые собирались перед беглым председательствующим; а в судах, судьи которых теперь назначались Цезарем, убедительные ораторские речи уступили место быстрой оценке фактов.

Цицерон все это прекрасно понимал.[43] В первые несколько лет диктатуры Цезаря он часто жаловался, что в государстве больше нет места для его дарований и что его влияние полностью исчезло. Однако, надеясь на восстановление сенаторского правления, он решил не сдаваться без особых усилий. Он пригласил наиболее перспективных молодых политиков из окружения Цезаря пройти с ним практические занятия по политическому ораторскому искусству; в 47 или 46 году он написал письмо с мягким обращением к Кальвусу, самому влиятельному теоретику "аттической школы"; а для Брута, который отвергал средства художественной выразительности по соображениям вкуса, он написал (в 46 году) полную историю латинского ораторского искусства, в которой пытался показать, что цезарианская администрация угрожала задушить великое искусство, что развитие этого искусства в течение более чем столетия продемонстрировало правильность его собственной доктрины, и что противоположные теоретики, такие как Кальв и Калидий, которые наживались на событиях, не могли своими методами создать эффективный стиль. Брут, который, конечно же, понимал всю враждебность этого тома, ответил без особого энтузиазма и, чтобы избежать бремени спора, попросил более четко изложить позицию Цицерона. Цицерон сразу же ответил блестящей брошюрой под названием *"Оратор"*. Но хотя Цицерон разослал множество презентационных экземпляров, книга встретила всеобщее молчание. Никого не интересовали тропы и прозаический ритм в то время, когда Катон лишал себя жизни в качестве подношения умирающей Республике. Следующие два года государственные дела

покоились на кратких стаккато приказов тирана. После смерти Цезаря сенат на короткое время снова ожил, и четырнадцать "Филиппиков" показали непреходящую силу ораторского искусства Цицерона, которое почти безмолвствовало в течение десяти лет. Затем Цицерон тоже пал от меча убийцы.

Вскоре на трон взошел Август, и в сенате вновь появилась свобода дискуссий. Но свобода исчезла. Доверенные друзья Августа докладывали его взгляды в сенате и перед народом в деловых сводках. Само имя Цицерона было предано анафеме как имя мятежника против нового режима. Образцами августовской латинской прозы стали Поллион и Мессала, которые представляли оппозицию непопулярному стилю и практиковали искусство краткости и прямоты, отвечающее потребностям нового режима. Цицероновские идеалы со временем вернулись в школьную среду, но только после того, как школьная среда потеряла связь с политикой.

ФУТБОЛЬНЫЕ ССЫЛКИ

[1] Ср. *De Oratore*, I. 23; 52; 105; 146; 198; II. 50; 77; 100; 132; III. 29-33; 48; 54; 93; 226; *Ad. Att.* iv. 16.3; *Brutus*, 263.

[2] *De Oratore* iii. 29-33; *Брум* 202, 212, 276, 286, *Оратор* 99, 143.

[3] *Brutus* 315, 316.

[4] Sir John Mandeville.

[5] Nettleship, *Essays Classical*, II, 93; Norden *Die antike Kunstprosa* (в которой серьезно переоценивается влияние греческой доктрины на стиль латинской прозы). Незаменимым пособием является "*Брум*" Цицерона.

[6] Ср. например, C.I.L. I. 60, 366, 561.

[7] Императорская копия, вероятно, точна, за исключением нескольких слов, *Class. Phil.* 1919, 74.

[8] Ed. Vahlen. Перевод профессора Рэнда можно найти в *Founders of the Middle Ages* (Harvard University Press, 1928), 56.

[9] *De Orat.* ii, 51, 59.

[10] Как, например, Norden, *op. cit.* I, 164 и далее.

[11] Leo, *Gesch. Röm. Lit.* 37 ff.

[12] *In Thermum*. Tuum nefarium facinus pejore facinore operire postulas; succidias humanas facis, tantas trucidationes facis, decem capita libera interficis, decem hominibus vitam eripis, indicta causa, injudicatis, incondemnatis. Отрывок изобилует прекрасными примерами анафоры, баланса, метафоры, гомеотелетона и аллитерации. Если бы он был написан в 88 году до н. э., а не в 188-м, мы бы восприняли его как прекрасную иллюстрацию результатов изучения греческой риторики. Однако это всего лишь родная латинская речь, пылающая самым яростным катоновским гневом.

[13] *Brutus*, 67 ff.; изменено в 284-6. Цицерон заметил, что ораторские речи Катона полны образности; *Brutus*, 69.

[14] Suet. *Rhet.* I; *Athen.* XII, 547.

[15] Fiske, *Univ. Wis. Studies*, III, 62 ff.

[16] Цицерон, *Брут*, 82, приписывает Гальбе возвышенный стиль в речах, который почему-то не сохранился в письменных копиях, что показывает, как в нескольких случаях, что латинский стиль был склонен быть в основном прагматическим, а не схоластическим (ibid., 137, 138). Аэмилию Лепиду Порцине (ок. 140 г.) он ставит в заслугу плавное построение предложений (ibid., 131).

[17] Cic. *Lael.* 96; *Pro Murena*, 58.

[18] N. Häpke, *C. Semproni Gracchi Fragmenta* (Munich, 1915). Этот редактор находит у Гракха несколько примеров прозаических ритмов. Я не думаю, что Гракх осознавал их, поскольку они встречаются примерно в том же соотношении, что и у Саллюстия или Цезаря, которых вряд ли можно обвинить в поощрении ритмического стиля.

[19] Meyer, *Orat. Rom. Frag.*, 234.

[20] *Ibid.* 233.

[21] *Ibid.* 232.

[22] *Ibid.* 239.

[23] Цицерон в своем "*Бруте*" упоминает пятнадцать ораторов катоновского периода, около двадцати, которые были важны между Катоном и Тиберием Гракхом, около тридцати, которые явно принадлежат к периоду реформ Гракхов, и еще двадцать, которые получили известность до конца второго века; то есть около восьмидесяти пяти, чей вклад был достоин упоминания до того, как в Греции вошло в моду изучение риторики.

[24] Cic., *Brutus*, 161.

[25] Cic., *De Orat.* i. 146.

[26] Cic., *De Orat.* ii. 4. Немногочисленные ортодоксальные клаузулы, найденные в его фрагментах, встречаются примерно в том соотношении, которое можно было бы ожидать в любой нормальной латинской прозе.

[27] Cic., *De Orat.* i. 198.

[28] В 92 году Красс вместе со своим коллегой Домицием попытался цензурным постановлением воспрепятствовать росту латинских школ риторики. Трудно всерьез воспринимать недавнюю гипотезу о том, что это была аристократическая атака на демократические школы. Интерпретация Цицерона, согласно которой новая латинская школа вызвала возражения, поскольку готовила ораторов без культурного образования в области литературы, философии и истории, которое обычно требовалось греческим риторам, кажется адекватной. Аналогичным образом мы настаиваем на том, чтобы для поступления в юридические школы требовалось высшее образование.

[29] Cic., *De Orat.* ii. 77 ff. Цицерон, который не любит признавать, что хорошее ораторское искусство может возникнуть благодаря природным способностям, приписывает Антонию некоторое образование, поскольку тот однажды несколько дней беседовал с афинскими профессорами по пути в провинцию! *Брут*, который пытается дать подлинную историю, представляет Антония как самодура.

[30] *De Orat.* i. 105.

[31] *Ibid.*, ii. 88, 97 ff. *Brutus* 202, 276, 286, *Orat.* 99, 143, 214.

[32] *De Orat.* iii. 131 и 124.

[33] *Orator*, 191 и далее. Когда в *Orat.* 213 Цицерон пытается проанализировать меры Карбона, его теория терпит неудачу. И снова в 217 г., когда он перечисляет стопы, которые допускала греческая теория, он не замечает, что его собственное чувство латинских ритмов требовало кретики перед всеми ними. Действительно, его выбор отрывков из его собственных ораций в 210 году является ошибочным (см. комментарий Кролла). На самом деле его использование гораздо больше соответствует гению латыни, чем его теория. Вполне вероятно, что Тираннио, с которым он обсуждал греческие акценты и ритмы в этот период (*ad Att.* xii. 6, 2 - около июня 46 г.), ввел его в заблуждение. Мы также должны помнить о заявлениях Цицерона, что ухо бессознательно работает при выборе хорошего ритма (*Brutus*, 34) и что тенденция к балансу - очень древнее качество родного латинского стиха - также порождает ритм (несомненно, из-за закона о паремии) (*Orator*, 167, 220). Нет нужды говорить, что Цицерона заставляли формировать клаузулы, несколько не похожие на те, что были у Исократа, именно ударение-акцент латыни, действующий по предпоследнему закону.

[34] *Orator*, 224.

[35] Это, в свою очередь, приводит к созданию размеренного прозаического ритма в латыни, *Orat.* 167, 220.

[36] *Brutus* 69. Он добавляет, что необразованные крестьяне часто используют метафоры, *Orat.* 81.

[37] *De Orat.* i. 105 *non Graeci loquacitatem sine usu neque ex scholis cantilenam requirunt*; ii. 77-84. Цицерон составил краткое изложение этих правил в юности (*De Inventione*), но ни одна из его речей не следует этим правилам.

[38] *Orat.* 102.

[39] Gotzes, *De Ciceronis tribus generibus dicendi*.

[40] *Orat.* 102 и далее, и особенно *Orat.* 24, где он прямо говорит: *eloquentiae moderatrix fuit auditorum prudentia*.

[41] Hubbell, *The Influence of Isocrates on Cicero*, etc. (Yale, 1913).

[42] Tacitus, *Dialogus* 19, 37, 38.

[43] Цицерон хорошо понимает, что подавление старой политической свободы ставит под угрозу стиль: *Brutus* 21, 324.

ГЛАВА VI РЕСПУБЛИКАНСКАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ И ЛИВИЙ

Римляне, как и все строители империй, были заядлыми читателями и писателями истории. Две первые эпопеи были рассказами о становлении Рима; многочисленные автобиографии республиканского периода были политической *апологией* таких государственных деятелей, как Марий, Сулла, Скавр и Лукулл, которые отдавали все свое время государственным делам;

до того как Ливий написал свой великий труд, по меньшей мере десяток историков написали объемные отчеты, ныне утраченные, о всей или какой-то части удивительной истории Рима. Теперь, когда от той великолепной исторической библиотеки остались лишь фрагменты, легко впасть в серьезные заблуждения относительно идеалов и целей тех, кто писал историю нации. Не малый вклад в эти заблуждения внесло Средневековье, канонизировавшее все древние авторитеты, так что когда в моду вошла современная историческая критика, реакция против авторитетов зашла слишком далеко, и скептицизм перешел все границы. Более того, группа современных критиков, мало знающих о прошлом, впечатленная отсутствием рационализма у средневековых писателей, изобрела теорию прогресса, которая отрицает всякий интеллект у людей, живших до XVIII века. Недавняя книга под неправильным названием "*Становление современного разума*" фактически начинает свой рассказ с темных веков, тем самым удается довольно хорошо создать впечатление последовательного прогресса, но она полностью игнорирует великие цивилизации, которые достигли высот и пали до обсуждаемого периода. Можно с равной справедливостью написать биографию Рёскина, проигнорировав ранний период его творчества и начав с выхода из душевной комы в старости.

Поскольку археологические открытия в Риме подтверждают многое из той традиции, которую отвергли Моммзен и его последователи, нам становится необходимо пересмотреть наше представление о методах ранних римских историков. Теперь мы знаем, что традиционная картина большого и процветающего Рима в конце царского периода в целом верна.^[1] Мы знаем кое-что о его обширных стенах, внушительных храмах и далеко идущей торговле. Мы с неменьшим уважением относимся к концепции Ливия о сильном сабинском элементе в Риме, об участии латинов и этрусков в революционных войнах, завершивших царский период, и о временном ослаблении Рима в первые десятилетия Республики, когда латины обрели независимость, а сабеллинские племена угрожали существованию Латинской лиги. Если бы Моммзен писал сегодня, он, несомненно, принял бы значительную часть ранней политической истории, ведь он сам в своем *Staatsrecht* реабилитировал большую часть конституционной истории, которую ранее исключил из своих томов. Я не имею в виду, что мы, , когда-нибудь восстановим вышивку вымышленных сцен сражений и долгих сенатских дебатов, сотканных из семейных легенд, в рассказах о раннем периоде. Сам Ливий, оставивший нам лучший рассказ об этой живописной традиции, адекватно предупреждает читателя, когда объясняет, почему он свободно включил легенду в первую часть своего труда. Но теперь, имея в своем распоряжении археологические данные, можно оценить, какие знания о раннем республиканском периоде были доступны анналистам, и на основании этого судить о том, как они использовали свои знания. Например, мы знаем, что у них был доступ к большим собраниям законов, сенатских консультаций, договоров и жреческих анналов, и что они делали правильные выводы из обширных останков города, который был вокруг них, и который не сильно изменил свой древний облик до Второй Пунической войны. Тот факт, что при попытке синхронизировать консульский список с храмовыми записями, которые не вполне соответствовали друг другу, они впали в небольшое расхождение на несколько лет в хронологии раннего периода, не оказывает существенного влияния на его ценность.

Различные недавние книги по историографии^[2] практически не упоминают об этих пересмотрах наших знаний. Они написаны так, как будто со времен Вахсмута и ранней критической работы Паиса ничего не было открыто. Что не менее тревожно, они продолжают считать, что римские сенаторы, такие как Фабий и Катон, которым постоянно приходилось обращаться к римским законам и договорам, чтобы руководить сенатскими дебатами по сложным вопросам международных отношений, сразу же забыли о ценности фактов, когда

взялись писать историю. Однако объединять всех римских анналистов в одну категорию уже неоправданно. Если ранние анналы Рима рассказывают практически ту же историю, что и останки, то между государственными деятелями, которые первыми зафиксировали факты, и романтиками времен Суллы, которые писали популярные книги для развлечения, должна была быть большая разница.

Мы можем разделить исторических писателей Республики на три различные группы в зависимости от их методов и использования источников. В столетие до Гая Гракха мы знаем о восьми государственных деятелях, которые рассказали историю Рима с самого начала и до наших дней. Это Фабий Пиктор, сенатор и понтифик, служивший в армии в 225 году до нашей эры, Л. Цинций Алимпент, претор и генерал в Ганнибаловой войне, Катон, консул и цензор, К. Ацилий, сенатор, Постумий Альбин, консул, Кассий Гемина, Фабий Сервилиан, консул и комментатор папского права, Кальпурний Пизон, консул, цензор и реформатор судов, и Семпроний Тудитан, юрист, который, будучи консулом, завоевал Гистрию. Все они писали в то время, когда "широких читателей" было мало, и их произведения в основном предназначались для сведения магистратов, сенаторов, юристов и небольшого круга читателей, тесно связанных с правящими классами. Все эти люди были хорошо знакомы с законами и договорами Рима.

После революции Гракхов мы видим решительное изменение тона и цели истории. Демократический переворот расширил круг читателей, выведя широкие массы на политическую арену, и создал спрос на истории, более легкие для чтения и более сочувствующие чаяниям простого народа. Кроме того, распространение знания греческого языка, сделавшее доступными красочные истории, созданные александрийской культурой, и воспитавшее вкус к более пестрому стилю в письменной и устной латыни, отвратило читателей от сухих фактологических анналов предыдущего века и побудило профессиональных писателей удовлетворить новый вкус. Первым рассказчиком, удовлетворившим новый спрос, был, по-видимому, Кн. Геллий из эпохи Гракхов, который, похоже, заполнил скудные очертания ранней республиканской истории обилием интересных легенд. Период, который был охвачен семью свитками трезвого Пизона, потребовал девяносто семь в библиотеке, которую создал Геллий.

Этот подвиг знаменует собой эпоху в римской историографии. Где Геллий нашел все свои материалы, мы не знаем, но можем предположить с некоторой степенью точности. По-видимому, он мало что добавил к легендам царского периода, поскольку даже ранние анналисты, предупредив читателя, повторяли бытовые предания той эпохи. Большая часть набивки появляется в разделе, посвященном первым двум векам Республики. В этой части старые государственные деятели-историки проявили сдержанность, исключив устную традицию и ограничившись практически голыми утверждениями, найденными в жреческих анналах и архивах. Пизон, например, уделил всего две книги двумстам годам с 500 по 300 год до н.э., в среднем около двенадцати строк в год. Очевидно, что он тщательно придерживался архивных материалов. Геллий посвятил этому периоду около двадцати книг. Для этого он, должно быть, консультировался с главами старых семей и собрал все красочные истории, которые они могли рассказать о своих предках за период до Третьей Самнитской войны. После него Семпроний Аселлий и Клавдий Квадригарий, хотя оба были популяризаторами, все же вернулись к консервативному подходу к полуисторическому периоду, а Валерий Антиас сулланского периода, самый успешный из историков-романистов, последовал опасному примеру Геллия. Похоже, что его амбицией было пересказать в более убедительной форме все наиболее интересные истории, собранные Геллием. После этого было совершенно невозможно удовлетворить общий вкус к истории,

не включив в нее легендарные истории среднего периода. Именно эта группа, писавшая для широкой полуобразованной публики и выпускавшая патриотические, драматические и привлекательные тома, в которых яркие рисунки пером служили целям современных цветных иллюстраций, уничтожила вкус к трезвым старым летописям.

В тот же период и в соответствии с тем же вкусом появилось множество историй особых периодов и пропагандистских биографий. Профессиональный писатель Казий Антипатр создал историю Второй Пунической войны, в которой драматическая композиция и стилистические ценности имели большее значение, чем точность. Он писал не для сведения государственных деятелей, а скорее для улады молодежи и праздных дилетантов. Некоторые автобиографии и истории того времени были написаны важными государственными деятелями, но их ценность во многих случаях была омрачена желанием угодить заниженным критическим стандартам того времени и не меньшим желанием оправдать свое политическое поведение в то время, когда фракционные распри разжигали опасную вражду. Фанний, действительно, кажется, писал с некоторой трезвостью о своем участии в борьбе с Гракхами, но Аэмилий Скавр, Сулла, Марий и Катул отстаивали свои интересы с более или менее открытой пристрастностью. Сходную тенденцию, хотя и более сдержанную, проявляли такие люди, как Лициний Мацер, Корнелий Сисенна и Саллюст, которые, участвуя в фракционной борьбе своего времени, писали историю с политическим уклоном и, более того, прислушивались к новому требованию стилистической привлекательности, пренебрегая то и дело требованиями точности.

Третья группа писателей, профессиональные исследователи, появляется в эпоху Цицерона. Как первое распространение поверхностной культуры породило спрос на легкие и интересные общие истории, так и распространение более глубокого образования породило класс читателей, которые стали с подозрением относиться к популярным рассказам и требовали солидных трудов по специальным темам. Кроме того, все большее число писателей хотели иметь справочники, в которых подробности излагались бы в более сжатой и достоверной форме, чем в объемных историях сулланской эпохи. Именно в ответ на такие запросы сухие антиквары стали писать свои заумные комментарии и энциклопедии. Аэлий Сило, наиболее известный своими грамматическими работами, также углубился в источники политической истории. Варро, его ученик, составил справочники по римскому праву, по религиозным институтам, по римским *трибам* и по географии. Великий юрист Сульпиций написал комментарии к Двенадцати таблицам и историю преторианских эдиктов. Лициний Мацер^[3] и Аэлий Туберон пытались найти новые архивные материалы в жреческих канцеляриях и финансовых бюро, разные люди составляли удобные *libri magistratuum*, и даже Цицерон настолько вошел в область специалистов, что написал историю римского ораторского искусства, при подготовке которой он прочитал сотни ораций. Такие специальные исследования, естественно, не вытеснили популярные изложения - ведь в то же самое время ими занимался целый ряд менее серьезных писателей, - но их влияние на историографию было неизменным. Ливий, например, не только использовал их сборники материалов, но и научился у них скептически относиться к сулланским романтикам и уважать данные, предоставленные ранними анналистами, чьи книги уже не были в общем доступе. Таким образом, стремясь создать великое произведение искусства, которое могло бы вытеснить самых увлекательных из его предшественников, он также достиг более высокого стандарта точности, чем его соперники.

В этом кратком очерке республиканской историографии становится очевидным, что именно во второй период, время популяризации и эллинистического влияния, историческое сознание ослабевает. Теперь мы должны вернуться к ранним анналистам, чтобы увидеть, как

они работали, и понять, как им удалось сохранить существенную основу фактов, которые подтверждают современные открытия. Область, охваченную этими летописцами, можно разделить на три части: (а) царский период (в основном легендарный); (б) первые два века Республики (500-280 гг. до н.э.), для которых существовали некоторые архивные материалы; и (в) период после 280 г. до н.э., когда архивные материалы можно было смело дополнить сообщениями очевидцев, частично греческими, а позже - местными письменными источниками. Критики XIX века популяризировали мнение о том, что Фабий Пиктор, должно быть, работал с небезопасными представлениями об истории, поскольку он полностью пересказал несколько ранних легенд. Эта критика упускает жизненно важное различие, которое признавали сами римляне. Ранние анналисты знали, что царский период не дает надежных источников, но, предупредив читателя, они сообщали легенды в том виде, в каком они могли быть. Фабий[4], похоже, был весьма щепетилен, передавая их именно так, как он их слышал, без каких-либо попыток рационализировать их, а Дионисий с удовольствием указывает на их неправдоподобные элементы. Где мы должны проверить научное отношение ранних анналистов, так это в их отношении ко второму и третьему периодам.

Что касается второго периода, мы видели, что Пизон, последний из группы, чьи высказывания полны, как никакие другие, имеет в этой части в среднем только около двенадцати строк в год. Для этого второго периода во фрагментах ни одного из ранних историков нет и следа легендарного материала, и мы вполне можем понять, почему Цицерон постоянно сравнивает самые древние рассказы с жилистыми *Annales Maximi*, почему Дионисий говорит, что в этой части они касались только выдающихся фактов, и почему Аселлио жалуется, что до него никто из анналистов не обсуждал в должной мере причины событий, которые они записывали.

В архивах сохранился ценный материал за все эти два века. Скрижали верховного жреца Регия, хотя первоначально предназначались только для записи жертвоприношений, которые должны были быть совершены, содержали много примечательных пунктов, потому что понтифик обычно был одним из самых выдающихся государственных деятелей и, соответственно, интерпретировал политические события как имеющие священное значение. В табличках каждого года указывались имена консулов, содержались упоминания об объявлениях войны, победах, поражениях, голоде, моровой язве, разрушительных пожарах, землетрясениях и затмениях, а также о других событиях, требовавших жертвоприношений или благодарственных жертв. Нам рассказывают, что когда содержание *Annales Maximi* было опубликовано около времени Гракхов, они заполнили восемьдесят томов. Поскольку охватываемый период составляет почти четыре столетия, мы можем предположить, что в среднем на каждые пять лет приходится по одному тому, предположительно содержащему около тысячи строк, или около двухсот строк в год. Если бы только десятая часть материала представляла интерес для историка, эти анналы все равно содержали бы достаточно материала, чтобы заполнить ранние книги такого писателя, как Пизон. В Капитолийском храме хранились почти все договоры Рима, выгравированные на бронзе или камне. Поскольку фетишистские обычаи Рима тщательно соблюдались в течение долгого периода экспансии, эти договоры обеспечивали надежную запись его внешней истории. До правления Веспасиана, как мы случайно узнали, накопилось три тысячи таких документов. Во времена Фабия, судя по масштабам римской федерации, мы можем с уверенностью предположить, что их было не менее сотни. В храме Сатурна хранились законы, принятые центуриатным собранием, в храме Цереры - важные постановления сената. Существовали также храмовые записи, надписи на общественных зданиях и, кроме того, независимые местные записи в различных колониях Рима, которые в какой-то мере

служили проверкой для римских. И наконец, существование старых стен и храмов до времен этих историков служило наглядным свидетельством того, какой была древняя культура Рима.

Конечно, нам постоянно говорят, что галльский пожар 387 года до н. э., вероятно, уничтожил старые храмы вместе с их записями. Это одно из предположений, которое археология опровергла.^[5] Теперь мы располагаем достаточно полным анализом строительных материалов Рима и обнаружили, что почти во всех случаях старые стены древних храмов сохранялись до поздней Республики, а их материалы - будучи освященными - были использованы при реконструкции храмов после того, как было открыто использование бетона (около 150 г. до н.э.). Первоначальный Капитолийский храм со всеми его договорами дожил до времен Суллы; Регий, в котором хранились понтификальные таблички, оставался нетронутым до тех пор, пока таблички не были опубликованы; первоначальный храм Сатурна с его ценными архивами стоял до тех пор, пока его не перестроили после смерти Цезаря; храм Кастора сохранился до перестройки в 117 году до н. э., и мы знаем от Плиния, что храм Цереры, где хранились постановления сената, оставался нетронутым до эпохи Августа. Если галлы пощадили храмы в страхе перед божественным возмездием - кельты и ранние римляне были одинаково религиозны, - то они, вероятно, пощадили и их освященное содержимое. Больше нет никаких оснований повторять необоснованную гипотезу о том, что все раннереспубликанские архивы были уничтожены в галльском пожаре. Места, в которых они хранились, несомненно, уцелели, и тот факт, что ранние анналисты в значительной степени выдерживают испытание современными исследованиями, указывает на то, что некоторые из архивов также уцелели.

Однако вопрос о том, существовал ли такой материал в храмах, был бы бесполезным, если бы, как считает Моммзен, римские историки пренебрегали своими архивами. Конечно, верно, что после сулланского периода мы мало слышим об исследованиях оригинальных документов. Но если не считать упадка исторических стандартов, очевидно, что нужные материалы были тогда в основном доступны в опубликованном виде. После Сулланского дня каждые несколько лет появлялись новые биографии и современные истории, которые включали в себя факты, представляющие интерес с точки зрения повседневного наблюдения. Таких источников стало очень много, и людям больше не нужно было обращаться в архивы за тем материалом, который требовался для популярных историй. Поэтому стало принято обращаться к книгам, а не к хранящимся документам.

В столетие до Гракхов ситуация была совершенно иной. Тогда только начинали издаваться сборники источников, и не было удобных библиотек с обширными историями. Возможно, до Фабия существовал анонимный сборник жреческих табличек, но мы не уверены в этом. Полное издание было сделано только период Гракхов. Старый кодекс священных правил существовал под названием *Jus Papirianum*, а Секст Аэлий (консул в 198 году) выпустил издание Двенадцати таблиц с комментариями и списком законодательных актов. Это было все. И все же от сенаторов ожидали, что они будут знать все важные документы, которые могут быть задействованы в сенатских дебатах. Как говорит Цицерон^[6] в своем "*De Legibus*" (III, 41), "сенатору необходимо знать содружество - полностью, я имею в виду - знать его военные и финансовые ресурсы, каких союзников, "друзей" и подданных он имеет, а также законы, условия и договоры, благодаря которым каждый из них достиг своего положения; он также должен знать парламентские правила сената и историю Рима". Чтобы достичь такого уровня владения архивными материалами в ранние времена, требовалось много исследований из первых рук и, несомненно, составление отдельных дайджестов. Мы вспоминаем средневековых исландских юристов, которые вели "дело" в период, когда не существовало письменных кодексов и когда они были вынуждены хранить все законы и

прецеденты в своей памяти. Такая сенаторская практика была подготовкой к написанию исторических сочинений, которая сильно отличалась от той, которой достигли профессиональные писатели более позднего периода. Предполагать, что Фабий не знал источников, потому что Ливий редко ссылается на оригинальные документы, значит неправильно понимать различные методы, которые применялись в те времена.

Римские историки, конечно, знали о заслугах Фабия Пиктора. Ливий обращался к нему, чтобы проверить экстравагантные заявления; Дионисий ссылался на его краткость и точность; Цицерон, чей исторический материал в *De Republica* и *De Legibus* был основан на Фабии, ручался за отсутствие риторических украшений, а Полибий внимательно следил за ним в истории раннего Рима, в первые десять и последние два года Первой Пунической войны и в римских разделах периода с 241 года до конца Второй Пунической войны. Самый дотошный из историков, Полибий, критиковал Фабия только за патриотическую предвзятость, когда давал обобщенные суждения о последних событиях. Полибий, конечно, был иностранцем и мог легко уловить националистический привкус, а после наблюдения за отклонениями в истории во время мировой войны мы можем легко понять, что Фабий мог не быть объективным, когда писал о войнах, в которых он принимал активное участие. Но нет никаких оснований полагать, что он не ставил перед собой высокую планку в описании реальных событий римской истории.

Полибий получил очень высокую оценку за свое стремление к точности. Профессор Шотвелл[7] заканчивает восторженную главу предложением: "Но до тех пор, пока длится история, идеалы Полибия будут вдохновлять и направлять". Похвала заслужена, особенно если вспомнить, что за плечами Полибия в Греции было почти два столетия экстравагантной риторической истории. Но когда мы спрашиваем, как случилось, что он отвернулся от всей этой традиции, никаких объяснений не предлагается. Сказать, что, живя в изгнании, он был избавлен от соблазнов историков, пишущих историю своего народа, - не совсем адекватная интерпретация, поскольку ему обычно удастся быть вполне объективным, даже когда он пишет об ахейской лиге. Не может ли быть так, что общение с фактическими и законопослушными римскими сенаторами побудило его перенять некоторые из их манер и методов? Свое уважение к честности, здравомыслию и прямоте римских сенаторов Сципионовского периода он выражает неоднократно[8], противопоставляя их качества ненадежности, проницательности и непостоянству своих соотечественников. Следует также помнить, что первая часть его истории основана на Фабии, который, следовательно, был его первым наставником в написании истории. Стоит задуматься, не обязан ли Полибий некоторыми своими качествами историка тому факту, что он обучался истории у ранних римских анналистов и адаптировал свою работу для публики, которая была воспитана на этих фактических книгах. Во всяком случае, он практически единственный в своем роде среди греков, писавших историю после классического периода.

Конечно, ничто не указывает на то, что Фабий и его ближайшие последователи были в каком-то смысле великими историками. Не имея никакого литературного образования, обладая лишь такой практикой письма, как составление государственных документов, занятые каждый день заботами быстро растущего государства, они записывали только публичные действия и общественные дискуссии. То, что люди делали и к чему стремились за пределами групп избирателей, законодателей и борцов, не фиксировалось. Даже в выбранной ими области нет проницательного анализа сенаторской политики. Фабий, конечно, перечислил непосредственные причины обеих Пунических войн, но только с интересом юриста, чтобы решить, в какой момент враг совершил нарушение, за которое он заслуживает наказания.

Как историки эти люди были ограничены своими качествами и своими занятиями. Но, с другой стороны, нет никаких доказательств того, что они сознательно искажали факты.

Поэтому можно возразить против распространенной ошибки в суждениях о природе того, что называют "научным методом" в древней истории. Студенты, которым приходится иметь дело с легковверными средневековыми хрониками, похоже, полагают, что историческая критика лишь недавно преуспела в создании уважения к объективности и честности в истории, как будто логические процессы разума не были полностью развиты в человеческой расе за двадцать тысяч лет до изобретения исторического семинара. Инкуб религиозного авторитета, господствовавший на протяжении веков в Средние века, был преходящей фазой, как и чрезмерное уважение к драматическим ценностям у эллинистических историков и стремление к прославлению семьи и государства у сулланских романтиков. Но как Полибий, перенесенный в более трезвую атмосферу действия, с легкостью избавился от эллинистических методов; как Юлий Цезарь, занятый поглощением реальности, смог освободиться от привычек своего времени настолько, что записал те самые преступления, за которые его поносил Катон в сенате; Как Ари Фроди в Исландии избежал церковного влияния настолько, чтобы написать историю своего острова с тем же уважением к истине, которое он использовал при рассмотрении дела на "вещем суде", так и ранние государственные деятели-аналитики Рима, записывая то, что было доступно для исторического периода Республики, использовали документы и личные наблюдения с той же тщательностью, которую они использовали, когда председательствовали в качестве преторов в судах или когда в качестве сенаторов обсуждали дела, связанные с международными отношениями. Их краткие исторические заметки сохранились для нас в Полибии, в *"De Republica"* Цицерона, в Диодоре и в центральном скелете Ливия, и постоянное существование этих заметок в римские времена не позволяло легендам полностью выйти за пределы реальности. Это также объясняет, почему археологические данные, дошедшие до нас, так часто совпадают с тем, что мы привыкли называть "традицией".

Различные течения римской историографии объединились в огромном труде Ливия, так что, хотя он и августинец, его можно рассматривать как типичный продукт нескольких республиканских школ. Не существует единой формулы, по которой историк мог бы использовать Ливия без постоянной осторожности. Некоторые части содержат неиспорченную легенду, некоторые, кажущиеся на первый взгляд достоверными, основаны на коварных источниках, многое является первоклассной историей; но у кого есть волшебный молоток, который счистит шелуху? В римской истории нет более настойчивой проблемы, чем правильное использование Ливия, ведь он - наш единственный источник на значительных территориях, а в периоды, когда он параллелен Аппиану и Кассию Дио, он, как правило, настолько глубже их, что его нужно просеять.

Оценивая качество сохранившихся тридцати пяти книг[9] - к сожалению, его ранних работ, а не зрелого продукта его ума, - мы должны различать результаты, обусловленные его собственными целями и возможностями, и результаты, обусловленные природой его разнообразных источников. Теперь все признают вместе с Тацитом[10], что Ливий был скрупулезно честен, что он был справедлив, что он не позволял себе сфабриковать, как это, похоже, делали Целий и Валерий, и что он выбирал хорошие источники, когда они были доступны; но историку нужно нечто большее, чем эти достоинства. В этом отношении нам больше всего не хватает его неспособности настойчиво обращаться к первоисточникам. Конечно, для человека, поставившего перед собой задачу написать обширную популярную историю - примерно в три раза большую, чем великий труд Гиббона, - было невозможно погрузиться в архивы. Тогда эти документы не были каталогизированы и классифицированы

так, как сейчас. Например, Катон Младший, когда ему понадобилась выписка из казначейства за относительно короткий период, должен был заплатить своим помощникам около 30 000 денариев, чтобы они ее сделали.^[11] Десятикратной суммы не хватило бы для обширных нужд Ливия. Поэтому он воспользовался тем, что уже было опубликовано, - *Анналами Максима*, собранными вплоть до периода Гракхов, списками магистратуры в том виде, в каком они были переработаны разными руками, а также сборниками законов и сенатских постановлений, которые были сделаны для использования юристами и законотворцами. А некоторые из этих скелетных костей истории он взял у добросовестных анналистов, таких как Фабий и Пизон, которые специализировались на подобных вопросах, поскольку писали не для публики, а для членов сената и правящей знати. Цель Ливия, по-видимому, заключалась в том, чтобы написать читаемую и полную историю Рима, которая вытеснила бы ненадежную беллетризованную историю Валерия Антиаса, будучи написанной так же хорошо, но гораздо более достоверно. Но если бы он настаивал только на первоисточниках, то не выполнил бы и десятой части своей весьма обширной задачи. Учитывая его цель и задачи, он должен был найти и использовать лучшие опубликованные документы и истории по каждому периоду, и, за редким исключением, именно это он и сделал.

Кроме того, его целью, в чем современный историк вполне может себе отказать, было изложение ранних легенд о Риме. Здесь не было исторических источников, и вопрос заключался в том, опустить ли легенды, как это сделал Моммзен, потому что они не могли считаться достойными доверия, рационализировать ли их и попытаться спасти ядро факта, как это сделал Пизон и как недавно попытались сделать Паис и Белох, или, наконец, изложить их в том виде, в каком они были найдены, с предупреждением, что это легенды. Метод Моммзена был прост, но мы рады, что Ливий не использовал его. Легенды - хорошая литература; они также имеют большую ценность, раскрывая нравы тех, кто принимал их и передавал будущим поколениям как достойные внимания. Наконец, при сопоставлении с археологическими фактами оказывается, что они имеют под собой более прочную основу, чем полагал Моммзен. Даже если все их детали легендарны, они представляют Рим, который не мог быть далек от реального состояния. Фактически они оказываются ближе к реальности, чем странная и безжизненная цивилизация, которую Моммзен реконструировал для раннего периода на основе ненаучных этимологий и стереотипных представлений о поздних правовых институтах.

Мы также рады, что он не последовал примеру Пизона, пытаясь использовать их "критически". Если бы он так поступил, то передал бы их в искаженном виде, испортил бы их и ничего не выиграл бы в этом процессе. Из недавних попыток мы узнали, что этот метод неудачен. Карл Великий, реконструированный по средневековым французским эпосам, или Теодорих, выточенный из легенды о Дидреке, в лучшем случае не будут точной историей. Тридцать лет назад наши гиперкритичные историки попробовали это сделать и сдвинули все ранние даты римской истории на столетие или два вниз. Археология, по крайней мере, доказала, что это было ошибкой, и теперь мы переносим даты назад, а большинство критиков забрались в фургон для перевозки. После всего сказанного метод Ливия был самым надежным. Его процедура была более научной. С большим здравым смыслом он говорит в своем предисловии: "Ранние рассказы об основании Рима, дошедшие до нас в поэтических романах, а не в достоверных исторических записях, я не намерен ни поддерживать, ни опровергать". И снова в предисловии к шестой книге он предупреждает нас, что почти все, что он написал в предыдущих пяти книгах, вплоть до сожжения Рима в 387 году, основывается не на приемлемых записях, а на легендах. И даже после этого, на протяжении всей своей работы, всякий раз, когда в связи с каким-либо инцидентом он

ограничивается авторами, использовавшими легенду, он быстро предупреждает читателя о природе источника. Эти отрывки показывают, что Ливий был более здравым критиком римских легенд, чем Полибий в отношении гомеровских сказаний. Историки, ругающие Ливия за то, что он сохранил легенды, не только не оценили их, но и неправильно поняли подсказки Ливия.

Пожалуй, справедливее было бы поспорить с ним за то, что он следовал греческому обычаю вставлять выдуманные речи в основной текст своего произведения. Современному читателю многие из них кажутся утомительными и вызывают подозрение в недостоверности.

Цитировать строчку из этих речей в качестве неоспоримого доказательства какого-либо события никогда не безопасно, хотя большинство из них содержат суть реальной речи, произнесенной по указанному случаю. Все, в чем мы обычно можем быть уверены, - это то, что они дают представление Ливия о том, что, скорее всего, было сказано оратором в данной ситуации. А это часто стоит иметь в виду, ведь Ливий обычно знал больше, чем мы, о соответствующих условиях и обладал сочувственным проникновением в первозданные характеры и события, что позволяло ему делать ценные реконструкции. Достаточно прочитать несколько речей, приписываемых Сципиону Африканскому, чтобы убедиться в том, что они составляют последовательный и яркий портрет. Если у нас хватит терпения прочитать эти речи с учетом цели Ливия, мы поймем, как извлечь из них пользу. Эта условность, конечно, была понятна и вводила в заблуждение не больше, чем столь же искусственная условность современных историков, использующих своего рода вымышленное чтение мыслей, прием "потока сознания", который можно найти почти на любой странице Моммзена или Де Санктиса. Моммзен вряд ли смог бы сделать такого молчаливого персонажа, как Цезарь, реальным, не строя постоянно догадки о его намерениях и мотивах, как, например, когда он пишет: "Очевидно, и здесь Цезарь имел намерение", или снова: "Когда Цезарь разработал план нового кодекса, нетрудно разгадать его намерения" (и он опускает страницу гадания), или снова: "Пока Цезарь может сказать, что его цель была достигнута". Эти размышления великого историка нашего времени облечены в иную форму, чем придуманные изречения Ливия и греков, но мы читаем их с той же осторожностью, понимая, что это предположения. Историк, который, подобно Ливию и Моммзену, вынужден иметь дело с дразняще фрагментарными источниками, должен иметь право восполнить пробелы с помощью какого-то подобного метода. Но мы должны быть начеку при чтении таких материалов.

До сих пор я говорил о работе Ливия в зависимости от его целей и методов. Еще важнее для читателя, использующего Ливия, понять, насколько различно качество доступных источников. В течение долгого периода до 200 года до н. э. в Риме, конечно, не писали историю. Очень скудные записи существовали в течение большей части неясного периода, 500-280 годов, и они были использованы Фабием, но из них не получилось истории, которую можно было бы рассказать в последовательной форме. Поэтому во втором веке до Рождества Христова их данные были соединены вместе с помощью легенды. Из истории самнитских войн только скелет - это все, что мы можем принять за достоверную историю. И это было верно как до написания Ливия, так и после. Ни он, ни кто-либо другой не смог исправить ситуацию. Для Пирровой и Первой Пунической войн источники были хорошими, но соответствующая часть Ливия утеряна. Для книг 21-30 источники были полными. Здесь два ответственных участника, Фабий и Цинций, рассказали историю с римской точки зрения, а три спутника Ганнибала - с точки зрения пунийского лагеря.^[12] Любая тенденция к преувеличению с одной стороны могла быть сразу же проверена по сообщениям, пришедшим с другой, а вскоре после этого появился прекрасный греческий историк Полибий, который сделал очень много для проверки. Здесь Ливию оставалось только быть

прилежным, справедливым и честным, чтобы писать достоверно. Третье десятилетие Ливия, соответственно, является настолько надежной историей, насколько мы имеем о любой древней войне. Только в краткой испанской части, для которой не было пунийского отчета и где сам Полибий слишком восторженно писал о деятельности Сципиона, мы касаемся зыбучих песков.

Книги 31-45 не столь прочны. Главная трудность здесь заключается в том, что в Риме не было ни одного современного историка этого периода, кроме Катона, который написал очень краткий отчет о его части. Полибий был первым, кто составил целую историю, но, как бы ни был он превосходен, он появился через несколько лет после событий, наблюдал, насколько это было возможно, только из своего дома в Греции, в значительной степени зависел от предвзятых родосских писателей и так мало знал о деятельности Рима за пределами Греции, что опустил многое, фактически всю внутреннюю и западную историю Рима. Кампании в Галлии и Испании, например, вообще не записывались до тех пор, пока не обрастали легендами, а со стороны противника не было никаких сведений. Поэтому Ливий вынужден быть очень неровным, ступая по довольно твердому вельвету для большинства важных событий в Греции, но по болотистой почве полубогаты, когда ему приходится иметь дело с западными кампаниями. К счастью, скудные документы государственных архивов были хорошо собраны до него надежными людьми вроде Пизона, и они обычно удерживали легенды от опасных крайностей. Совершенно неверно полагать, что Ливий не знал слабых сторон Валерия Антиаса, когда использовал его. Ливий знал их всегда, но в некоторых частях этого периода у него не было хорошего источника, не было ничего, кроме Валерия и ему подобных, которые излагали все так, как они слышали, басни и все остальное. Частое цитирование Ливием Валерия Антиаса не говорит о легкомысленной любви к этому писателю, а является сигналом опасности. Здесь есть несколько болотистых мест. Но, к счастью, этот период в основном касается восточных дел, и для этой части источники были достаточно хороши. Справедливо сказать, что Ливий сделал все, что можно было сделать в его позднее время с имеющимся материалом и временем, и что девять десятых этой части - приемлемая история.

Трудности, с которыми сталкивался автор времен Ливия при работе с источниками, можно проиллюстрировать несколькими примерами. Знаменитый маршрут Ганнибала через Альпы обсуждается до сих пор, хотя с Ганнибалом в путешествии были три греческих репортера, которые его описали. Поскольку у них не было ни карт, ни компасов, а названия рек, племен и гор их мало интересовали, их рассказы были настолько запутанными, что Полибий и Целий, которые ими пользовались, впали в безнадежную путаницу. Их маршруты совершенно невозможны, несмотря на то, что Полибий утверждает, что искал перевал. Маршрут Ливия (от устья Изеры к верховьям Дуранса, затем через перевалы и вниз к Турину) выдает отсутствие вскрытия, но он, очевидно, основан на идентификации географических названий, упомянутых в источниках, с помощью какой-то карты Аллоброгической страны, составленной, предположительно, во время походов Цезаря. Таким образом, используя недавно полученные географические знания, он смог найти очень вероятное решение, которое было скрыто для более ранних авторов.

Во второй иллюстрации, рассказе о процессе Сципионов, Ливий был менее успешен.^[13] Его запись о судебной процедуре по этим делам в 38-й книге крайне запутанна; но сомнительно, что факты были более доступны. Во время импичмента в Риме не было ни одного историка, а если бы он и был, то, скорее всего, опустил бы упоминание о нем как о чем-то выходящем за рамки политической истории. Даже Полибий, посвятивший себя славе великого Сципиона, не рассказал о судебных процессах, лишь вскользь упомянув о них, когда давал краткий

очерк характера Сципиона. Не было бы и записей в архивах, поскольку судебные разбирательства не были завершены, а в архивах хранились только результаты завершенных решений. Наконец, дело происходило в то время, когда еще не было принято публиковать речи. Те две или три, которые нашел Ливий, были сомнительной подлинности и представляли собой речи, в которых было мало намеков на реальные факты. Фактически ни один историк не написал об этом деле до тех пор, пока долгое время спустя, когда пристрастные легенды, одни из которых благоприятствовали позиции катонов, а другие - Сципионов, не затушевывали все факты. Сегодня кажется, что Ливий слишком уступил сципионовской версии, тем самым недооценив противоположные взгляды, и было сделано много попыток исправить его с помощью экскурса, который он вставил - возможно, во втором издании - и с помощью различных случайных ссылок. В этом деле факты сейчас недоступны и, вероятно, были таковыми во времена Ливия. В данном случае Ливий не следовал смутным источникам по выбору. Точных записей об этом деле, очевидно, не было. Все они были поздними и наполненными слухами.

Наконец, можно привести пример, когда политические обычаи и психология были неправильно поняты его предшественниками, чтобы ввести в заблуждение и Ливия. Вторая Македонская война была вызвана целым рядом мотивов: страхом перед Филиппом, желанием отомстить, воодушевлением угнетаемых греческих республик и другими подобными факторами. В декларации, как это обычно бывает в таких случаях, акцент был сделан не на важных психологических факторах, а на "обязательствах Рима перед союзниками". На самом деле никаких юридических обязательств не было, и государства, которым должна была быть оказана помощь, были *amici*, но не постоянными *socii*. Но прежде чем кто-либо из римских историков - а это было пятьдесят лет спустя - взялся описать эту войну и перечислить ее причины, различие между *amici* и *socii* было практически стерто, и авторы перечислили несколько государств как *socii*, хотя в строгом смысле они таковыми не являлись. Если бы Ливий проверил этих историков, сославшись на оригиналы договоров, хранящиеся в архиве, он, возможно, нашел бы причины не доверять им. Но это, конечно, не входило в его задачу. Сейчас это невозможно сделать, но кажется вероятным, что в данном случае историки, которые первыми записали события, были настолько далеки от них, что не смогли понять точных факторов, вызвавших эту войну, объяснили ее в терминах, понятных в их время, и таким образом ввели Ливия в заблуждение.

Я считаю, что современные эмендаторы и критики, недостаточно изучившие различные источники Ливия, зашли слишком далеко, полагая, что Ливий не заслуживает доверия в любой части своей работы. Когда будут сделаны необходимые различия, мы научимся использовать его с большей пользой. Де Санктис[14] показал, что подвергаемый критике рассказ Ливия о походе Ганнибала на Рим в 211 году до н. э. более обоснован, чем рассказ Казелия. Рассказ Ливия о битве при Требии, который ранее считался невозможным, становится понятным, если мы скорректируем наши представления о ранней географии региона Плаценции.[15] В 1926 году, когда Белох объявил ливийскую традицию Фастов III века невозможной, один итальянский ученый опубликовал недавно обнаруженный фрагмент, который доказывал правильность этой традиции. Белох был вынужден дать опровержение в приложении к своему тому.[16] Издания четвертой декады Ливия регулярно искажали упоминание о строительстве храма Аполлона в 179 г. до н. э., поскольку предполагали, что храм был построен раньше. Недавнее изучение материалов храма доказывает правильность текста Ливия. Теперь мы принимаем сообщение Ливия о походе Ганнибала через Альпы как более предпочтительное, чем сообщение Полибия, так же как мы знаем, что его топография Нового Карфагена лучше, хотя Полибий посетил это место. Простым изменением одного слова Конвей показал, что Ливий был прав в отношении

маршрута Ганнибала в Этрурию, хотя этот рассказ подвергался жесткой критике в течение столетия. Вместе с Кромайером мы также принимаем его топографию битвы при Каннах и Метавре. И так работа по восстановлению продолжается. Близится день, когда мы сможем отдать Ливию должное за хороший метод, за честность и справедливость, а также за ясный стиль.

ФУТБОЛЬНЫЕ ССЫЛКИ

[1] Inez Scott, *Early Roman Tradition in the Light of Archaeology*, Memoirs Am. Acad. in Rome, VII (1929). Археологические данные, упомянутые в этой главе, можно найти в моей книге *"Римские здания Республики"* (Рим, 1924), а также в эссе о "Раннем храме Кастора", Mem. Am. Acad. in Rome, V; часть этой главы уже появилась в *Am. Hist. Rev.* (1927).

[2] Например, Rosenberg, *Einleitung und Quellenkunde*, и J. T. Shotwell, *Introduction to the History of History*.

[3] См. ст. "Лициний Мацер", Мюнцер, в *Realencycl.*, XIII.

[4] В первых трех книгах *Origines* Катон аналогичным образом записал легенды о других итальянских городах, не претендуя на то, чтобы судить об их исторической ценности, но в истории своего собственного дня он показал себя очень точным наблюдателем. Однако, судя по всему, он рассматривал только те эпизоды, которые его интересовали. Пизон, последний из ранних анналистов, ввел неразумный метод рационализации ранних мифов, чтобы сделать их более правдоподобными.

[5] Некоторые из этих свидетельств можно найти в моих *"Римских зданиях"*, 53, 78, 83.

[6] Цицерон, как и многие современные государственные деятели, хотел, чтобы его деяния были достойно представлены в истории и биографии. Однако, когда речь не шла о его собственных деяниях, его исторические идеалы были очень высоки. В своем *"Бруте"* (292-4) он настаивает на том, что история требует такой же точности, как и показания, данные в суде под присягой. В *De Oratore* (ii. 62-3) он говорит, что первое требование к историку - иметь мужество говорить всю правду и никогда не обманывать. Он обращался к архивам даже для того, чтобы получить точную обстановку для своих вымышленных диалогов (*Ad. Att.* xiii. 33, 3; xiii. 3, 3; xii. 5, 3). Некоторые современные критики находят основания для подозрений в исторических идеалах Цицерона, поскольку он настаивал на том, что история должна быть хорошо написана!

[7] *Op. cit.*, 201.

[8] Polybius VI, 56; XIII, 3; XVIII, 35; XXXII, 8-9.

[9] Cp. Klotz, art. "Livius," in Pauly-Wissowa-Kroll, XIII, 816 для критической библиографии.

[10] Tacitus, *Ann.* 7, 34: *fidei praeclarus*.

[11] Plut. *Cato minor*, 18. О римских архивах см. ст. "Архив" в Pauly-Wissowa-Kroll, II, 560.

[12] Silenus, Sosylus, и Chaireas; Eumachus of Naples также мог быть современником. Четкие детали сражений в Кампании вполне могут быть обязаны ему.

[13] Livy, 38, 50.

[14] De Sanctis, *Storia dei Romani*, III, 2, 338 pp.

[15] См. *Jour. Roman Studies*, 1919, 202.

[16] Beloch, *Röm. Geschichte*, 89, 629.

ГЛАВА VII

РЕАКЦИЯ ЦИЦЕРОНА НА ОПЫТ

О греческих источниках идей Цицерона написана целая полка книг, и если бы мы стали обсуждать то, как собственный опыт Цицерона изменил эти идеи, прежде чем он принял их для собственного использования, то потребовалась бы вторая полка, по крайней мере, такой же длины. Политические работы Цицерона, такие как *De Republica* и *De Legibus*, были написаны после тщательного изучения греческих политических шедевров, но они, как и многие философские эссе, не являются пересказом. Автор выдает себя тем, что долгое время занимался политикой, был партийным лидером и занимал высшие государственные посты. Он обильно обращается к Платону, Полибию и Панаэтию за дельными предложениями, но последнее слово по каждому вопросу остается за опытным римским государственным деятелем.

Различные политические произведения Цицерона не во всем согласуются друг с другом, не все высказывания на те же темы можно найти в его письмах и орациях, не все его политические действия следуют неизменным курсом. На самом деле он пережил долгий период революционных изменений в политике, когда последовательность на протяжении всей жизни означала бы либо неспособность учиться, либо упрямую непримиримость. Друманн назвал его изменником, и это суждение Моммзен повторил в самых разных выражениях. Хайнце, в ошибочной попытке спасти репутацию Цицерона, пытался доказать, что тот всю жизнь был довольно последовательным консерватором. Зелинский, с другой стороны, пытался показать, что теории Цицерона можно проследить в его чтении и что поиск в этих источниках объясняет несколько колеблющийся курс Цицерона.

Все эти взгляды, как мне кажется, возникли в монастырях, весьма далеких от той демократической политики, которой жил Цицерон, - политики, не совсем незнакомой некоторым из нас по повседневным наблюдениям. Друманн и Моммзен писали в атмосфере, где от всех господ ожидалась твердая и последовательная преданность существующему режиму, а твердая независимость и отстраненность воспринимались как признаки колебаний; и даже апология Хайнце дышит тем же духом.^[1] Что касается зависимости Цицерона от теорий его предшественников, то следует признать, что ни один римлянин не знал их лучше и не получил от них больше. Но профессора, всю жизнь погружающиеся в книги, склонны переоценивать влияние написанной теории и тралатистских идей и недооценивать импульс фактов, заставляющих практических людей принимать быстрые и необдуманные меры. Очень часто Цицерон видел ценность идеи Платона или Панаэция только после того, как его собственный опыт наталкивал его на реальность, раскрывающую смысл их абстрактных идей. Я хочу вкратце обрисовать изменения в его политической мысли на фоне его опыта и чтения.

Говоря о партийных пристрастиях Цицерона, мы должны вспомнить, что политические партии в Риме оставались довольно аморфными, поскольку все граждане могли подавать

свои голоса непосредственно в законодательных собраниях, не прибегая к помощи представителей, избранных с помощью хорошо организованного партийного аппарата; поскольку труд, ограниченный в основном рабами, не имел права голоса в политике, и, наконец, поскольку торговля и промышленность, которые обычно являются очень мощными факторами в законодательстве, никогда не становились в Риме достаточно сильными, чтобы сформулировать эффективную программу. В IV веке до н. э. плебеи боролись за политическое равенство с патрициями; во II веке царила эпоха добрых чувств, когда Полибий знал только о хорошо сбалансированной координации функций между исполнительной властью, сенатом и народным собранием, действующим в сдержанном соперничестве; после Гракхов партийные вопросы, когда они становились острыми, обычно формулировались в терминах вопроса о том, является ли собрание суверенным или аристократический сенат имеет право направлять или контролировать его деятельность. Особые вопросы, возникавшие в этот период и вызывавшие частую смену партийных пристрастий, были многочисленны, как, например, распоряжение государственными землями, конституция судебных органов, предоставление прав союзникам, особые амбиции таких людей, как Марий, Сулла, Цезарь и Помпей, власть трибуната и законность *senatus consultum ultimum*. В этот период рыцари, принадлежавшие к среднему классу, обычно оказывались на стороне демократии, поскольку им было легче добиться желаемого с помощью такой коалиции; но всякий раз, когда население проявляло склонность к угрозе правам собственности, они быстро переходили на сторону сената.

Отец Цицерона был рыцарем из муниципия Арпинум, соседом и дальним родственником Мария. Старый господин заметно отклонялся от теорий чистой демократии; тем не менее на практике его отношения с Марием, проживание в муниципии, где были сильны симпатии к италийским союзникам, просившим права голоса, и статус рыцаря были факторами, которые иногда склоняли его к демократии. Поэтому неудивительно, что юный Цицерон попал под опеку авгура Скаэволы, одного из либеральных сенаторов, который в свое время проявил мужество, отказавшись по приказу Суллы признать Мария предателем. Мы также можем понять, почему молодой ученик охотно следил за речами Сульпиция, трибуна, который пытался добиться практического права голоса для италиков и для этого поставил Мария во главе армии, отстранив Суллу. Очевидно, что в 88-7 годах Цицерон жил в очень либеральной атмосфере, где оптинская политика была не в фаворе. Во время правления Цинны Цицерон, который в то время усердно изучал философию, не принимал активного участия в политике, но из его последующих суждений видно, что он не питал любви к этому жестокому вождю демократии,^[2] хотя рыцари в целом продолжали поддерживать его. С другой стороны, когда Сулла вернулся, захватил диктатуру и казнил шестнадцать сотен рыцарей, Цицерон приобрел к этому аристократическому лидеру неприязнь, которая оставила след во всех его последующих сочинениях. Таким образом, в годы революции симпатии Цицерона определялись главным образом антипатией к лидерам обеих крайностей, а не партийной принадлежностью.

Но когда в 80 году суды были окончательно восстановлены, Цицерон вскоре выступил в защиту Росция, которого не осмеливался защищать ни один выдающийся оратор, потому что нападение на него было подстроено креатурой Суллы. Мы можем смело признать, что Цицерон взялся за это дело не для того, чтобы разоблачить продажность сулловского режима. Он предал бы своего клиента, если бы использовал эту возможность для нападок на Суллу, ведь он выступал перед присяжными сенаторами. Конечно, совершенно очевидно, что если бы до этого времени Цицерон был откровенным противником аристократии, друзья Росция не рискнули бы использовать его в присутствии этого жюри. Но столь же несомненно, что Цицерон не взялся бы за дело, которое наверняка привело бы к

разоблачению любимца Суллы, Хрисогона, если бы был убежденным последователем Суллы. В своей речи он сделал одно определенное заявление о своих политических симпатиях: "Те, кто меня знает, знают... что после того, как мирное урегулирование, которого я особенно желал, не удалось осуществить, я выступал за победу той стороны, которая побеждала". Это признание, что Сулла не был его первым выбором, сделанное перед жюри сенаторов в то время, когда мало кто осмеливался выступить против Суллы, вряд ли может быть использовано для доказательства того, что Цицерон был сторонником Суллы. На самом деле это явное свидетельство того, что его неодобрение использования Суллой военной силы было настолько хорошо известно, что его пришлось признать в суде и, ради своего клиента, оправдать, насколько это было возможно, сделав акцент на более позднем курсе молчаливого согласия. Перорационная часть речи, очень смелое разоблачение жестокостей сулланского режима, свидетельствующее о тонком понимании социальной психологии, доказывает, что Цицерон в полной мере осознавал зло диктатуры.

Среди вас нет ни одного, кто бы не понимал, что римский народ, прежде гуманный даже в обращении с врагами, теперь страдает от волны жестокости у себя дома..... Это не только привело к совершенно зверским убийствам многих граждан, но и уничтожило в нашем народе, некогда столь сострадательном, способность испытывать какую-либо жалость"[3].

Когда мы рассматриваем эти два отрывка в связи с тем, что Цицерон - разумеется, без оплаты - взялся за дело, которого не осмелился коснуться ни один из выдающихся людей его времени, мы можем прийти к выводу, что неприязнь Цицерона к Сулле и его команде была в это время доминирующим влиянием в его жизни. Это, конечно, не доказывает, что Цицерон был демократом, но в значительной степени объясняет, почему в течение следующих шестнадцати лет Цицерон не проявлял никаких симпатий к сенаторскому делу и почему в этот период он часто критикует Суллу и его политику[4], а о Гракхах упоминает в выражениях высокой похвалы.[5] Цицерон все еще оставался умеренным либералом.

Когда Сулла умер, Цицерон находился в Греции и поэтому не принимал участия в неудачной революции Лепида. По возвращении он мало занимался политическими делами, отдавая большую часть времени практике по гражданским делам (Verr. II, 181), благодаря чему добился достаточного признания, чтобы быть избранным в квесторы и эдилы.

В первой верринской оратории Цицерон горько обличал прошлую продажность сенатских судов, учрежденных Суллой, и корыстолюбие олигархии. Конечно, отчасти это было связано с его планом запугать присяжных, чтобы они вынесли суровый приговор, ведь он напомнил им, что реформа суда была предложена и, вероятно, уже не за горами. Однако очевидно, что Цицерон с готовностью взялся за это обременительное дело. Он боролся за эту привилегию, он потратил на нее месяцы дорогостоящих и неоплачиваемых усилий в разгар агитационного сезона, он из кожи вон лез, чтобы раскрыть грехи сенатского неуправления провинциями, и с большим уважением отзывался о таких демократических героях, как Гракхи, и о таких демократических предложениях, как возвращение трибуната. Все это доказывает, что Цицерон не мог в это время считаться сторонником аристократии. Конный орден, с которым он по-прежнему был тесно связан, несмотря на вступление в сенат, решительно поддерживал Помпея и вместе с населением избрал его по умеренно-демократической программе. Нет никаких сомнений в том, что Цицерон искренне голосовал за Помпея и поддерживал конно-демократический блок и программу. Если в сулланские времена он был независимым либералом, питавшим отвращение и к Цинне, и к Сулле, то теперь он был готов сотрудничать с либеральной группой, пусть и в качестве несколько независимого приверженца, который ждал, когда партия принесет пользу, прежде чем принять на себя определенные обязательства.

Со вступлением Помпея в консулы судьба рыцарей, терпевших при Сулле неисчислимые бедствия, достигла переломного момента. Восстановление цензуры означало, помимо прочего, что конные корпорации снова получают провинциальные контракты; восстановление трибунства означало, что им не придется обращаться к враждебному сенату за необходимыми административными мерами; пересмотр судебных коллегий вернул им власть и престиж. Поскольку Помпей оказался их другом, они решили оказать ему честь и использовать его в дальнейшем. В 67 году они потребовали очистить моря от пиратов, чтобы защитить торговлю, в которой они были заинтересованы; они потребовали, чтобы Помпею было поручено командование войной с чрезвычайными полномочиями. Когда сенат возразил, рыцари, опираясь на прецеденты Гракхов, вынесли законопроект прямо на собрание. Сенат считал это революционным. Население, польщенное таким обращением к своему собранию и благосклонное к Помпею, поддержало рыцарей. Когда сенат побудил трибуна наложить вето на эту меру, Габиний, предполагая справедливость теории Гракхов об "отзыве", пригрозил представить законопроект о низложении этого трибуна и тем самым заставить его отказаться. Это было равносильно принятию демократической теории народного суверенитета в ее крайней форме, и Цицерон, похоже, с этим согласился. Во всяком случае, когда два года спустя Цицерон упомянул об этом инциденте в *"Pro Cornelio"*, он не стал возражать против процедуры, и впоследствии, когда он поссорился с Габинием, он не бросил этот поступок в зубы.

В 66 году, когда Манилий внес предложение о назначении Помпея командующим в Азии, та же коалиция рыцарей и народных масс снова оскорбила сенат, вынеся законопроект прямо на собрание. В этот раз главным оратором от коалиции был Цицерон, и он выступал как полноправный демократ, не стесняясь. Конечно, можно предположить, что на Цицерона в значительной степени повлияли связи с рыцарями и глубокая преданность Помпею, восходящая, очевидно, к тому времени, когда он служил под началом отца Помпея в Социальной войне. Также можно понять, что закон Манилия имел очень большую практическую привлекательность, и что такой амбициозный молодой государственный деятель, как Цицерон, увидел бы преимущество в том, чтобы быть выбранным в качестве выразителя столь важной меры партии, находившейся в то время у власти. Как бы то ни было, речь того дня - это речь важного и признанного члена народно-эквестрийской партии[6].

Это был год преторства Цицерона, когда ему пришлось выступать в качестве судьи на процессе Лициния Матера, радикального демократа, обвиненного в растрате. Цицерон упоминает об этом деле Аттику сразу после суда, отмечая - хотя у судьи было мало свободы действий в таких вопросах, - что, ведя дело, он был благосклонен к виновному и получил много положительных отзывов от народа за свое отношение[7].

Демократическая позиция Цицерона вновь проявляется в его защите Корнелия в следующем году (65). Корнелий в бытность свою трибуном возмутил сенат, предложив несколько радикальных плебисцитов и особенно пренебрегая трибунским вето. Когда трибун запретил глашатаю зачитывать законопроект Корнелия, Корнелий сам зачитал его собранию, тем самым не только нарушив старый закон, но и по-новому воплотив в жизнь гракханскую теорию "отзыва", которая лишила бы сенат права вмешиваться в законодательство. Когда Корнелий был привлечен к суду некоторыми сенаторами по обвинению в *оскорблении величества*, Цицерон взялся защищать его; в этой защите Цицерон ограничился сведением к минимуму обвинения в фактическом нарушении закона, но не принес никаких извинений за попытку Корнелия применить радикальную теорию "отзыва". Более того, он фактически защищал эту часть процедуры, ссылаясь на прецедент, созданный Габинием за два года до

этого.^[8] Здесь он снова принял гракханскую теорию народного суверенитета. По крайней мере, в 66-5 годах Цицерон вел себя как убежденный демократ.

В июле 65 года, примерно во время своей речи, Цицерон написал Аттику, что начал думать о своей агитации за консулат и что он уверен в поддержке всех, кроме знати, то есть он знал, что за него проголосуют конные и демократические группы. Через несколько дней он все еще чувствовал себя настолько тесно связанным с демократической группой, что подумывал о том, чтобы оказать юридическую помощь Катилине. Однако он этого не сделал. Тщательного расследования по существу дела было, вероятно, достаточно, чтобы отговорить его.

Этот год фактически стал новым поворотным пунктом в политике Цицерона. Помпей отсутствовал уже два года, и его коалиции не хватало эффективного руководства. Престиж демократов пострадал из-за избрания в консулы Автрония и Суллы, которые впоследствии были осуждены за взятки и свергнуты. В результате реакции против радикалов были избраны два консерватора. Свергнутые кандидаты усугубили положение своей партии, вступив в заговор с целью захвата власти, который, по слухам, снова провалился. Катилин, один из их помощников, продолжал агитацию со все более сомнительными предложениями, и партия была настолько дискредитирована, что более трезвые элементы начали искать более разумное руководство. Сама партия под таким руководством, какое мог дать Катилина, дрейфовала далеко влево, а среди сильных людей только честолюбивые политики вроде Цезаря и Красса, надеявшиеся использовать ее состояние в своих интересах, сохраняли номинальную верность. Цицерон, конечно, не мог следовать таким указаниям, и, вероятно, большинство рыцарей, владевших собственностью, отклонились вправо еще до конца года. Эти люди из среднего класса охотно поддерживали гракханскую теорию народного суверенитета, поскольку она, казалось, обеспечивала возможность прогрессивного законодательства; но когда более радикальные демократы заговорили об использовании собрания для денежной инфляции и мораториях на частные долги, рыцари, конечно, испугались. Цезарь и Красс усугубили их опасения, предложив просить империалистические команды для себя и для проверки власти Помпея, который завоевывал провинции, которые рыцари надеялись эксплуатировать при стабильном режиме. К сожалению, не сохранилось ни одного высказывания Цицерона за этот судьбоносный год (с июля 65-го по июль 64-го), когда он, как и остальные рыцари, должен был неуклонно отходить от старой коалиции, или, скорее, когда он видел, что левое крыло партии неуклонно отходит от проверенной временем римской преданности закону и праву собственности.

Перед выборами 64 года, на которых Цицерон выдвинул свою кандидатуру на пост консула, Катилина все больше превращался в демагога и заключил союз с беспринципным Антонием. Эти два человека получили поддержку Цезаря и Красса, но, конечно, не умеренных. Консервативный элемент государства не хотел голосовать за такого *новичка*, как Цицерон, но единственными другими достойными кандидатами были Корнифиций и Гальба, которые были малоизвестны и были уверены в поражении. Цицерон был уверен, что получит большинство голосов всадников, что он привлечет много голосов населения благодаря своим известным либеральным связям, что он пользуется благосклонностью помпеянских солдат и приверженцев, а в экономических и социальных вопросах ему можно доверять. Поэтому оптиматы решили поддержать его, хотя он и не был одним из них. Но это было не только с их стороны. Из разговоров Катилина, Цезаря и Красса Цицерон также узнал, что гракханская теория народного суверенитета без сенатского контроля может привести к опасному экономическому и империалистическому законодательству. Поэтому он отказался от теории, согласно которой сенат не имеет конституционного права вмешиваться народную

волю, - теории, которую он поддерживал в 66 и 65 годах. Несомненно, он заявил об этом в сенате перед днем выборов, когда это имело значение. Во всяком случае, вскоре после вступления в должность, когда в ходе судебного преследования Цезарем Рабирия встал вопрос об *аукторите* сената, он бросил все силы на защиту Рабирия и права сената объявить военное положение[9], напомнив народу, что его великий вождь Марий, вопреки политике своей партии, признал власть сената, когда наступил большой кризис. Это послужило извинением, если таковое требовалось, за его собственный отказ от центрально-демократической доктрины, когда ему открылись глаза на ее опасность. Таким образом, Цицерон привел рыцарей к коалиции с оптиматами и в течение года продолжал укреплять *concordia ordinum*.

Летом вторая яростная агитация Катилина с безрассудной программой революции лишь сделала Цицерона еще более убежденным консерваторм. Чтобы спасти государство от революции, он сам предложил в октябре сенатский указ о военном положении - мера, против которой он, несомненно, выступил бы тремя годами раньше, - и в соответствии с его положениями предал заговорщиков смерти, что сделало его главным защитником и пропагандистом теории центрального оптимата, а позже стало причиной его изгнания из страны демократической коалицией Цезаря. Так опыт и обстоятельства за три года превратили заклятого демократа в крайнего оптимата. Нет нужды подробно описывать его карьеру: дезертирство рыцарей из его коалиции, потому что Цезарь предложил им то, что они хотели, его изгнание, которое только утвердило его в убеждении, что он прав, его неспособность по возвращении отменить народное законодательство Цезаря, потому что сенат боялся Цезаря и не смел следовать за Цицероном. Некоторое время он еще придерживался своей новой доктрины о важности сената, как доказывает *Pro Sestio*, но это была бесполезная политика. Сенаторы, опасаясь Цезаря, не реагировали на него. Тогда, если не раньше, он понял, что сенат не может управлять Римом.

Теперь Цицерон отошел от активной политической жизни и нашел время подумать и сделать выводы из своего опыта для тщательно продуманного пересмотра политических потребностей Рима. В *"De Republica"*, которую он написал в 54-1 году, незадолго до гражданской войны, он тщательно рассмотрел историю римской конституции, чтобы заложить прочный фундамент для долговечной и разумной программы на случай, если сенат и народ когда-нибудь вернут себе свободу действий, которую отнял первый "триумвират". Была некоторая надежда, что у такой программы есть шанс, поскольку Красс был недостижим, а Помпей и Цезарь заметно сдали позиции. В этой книге он показывает, что Рим определенно отказался от автократического правления и что, как уже видел Полибий, он объединил механизм народного суверенитета с аристократическими сдержками под руководством сильных, но краткосрочных руководителей. Показав, что эта форма исторически обоснована и что она хорошо работала в самые счастливые дни Рима, Цицерон убедился, что должен отвести народному собранию больше места в своей книге, чем он был готов предоставить ему со времен Катилины. Он с удивительной твердостью заявляет, что народ должен иметь свободу действий, иначе он взбунтуется, и что свобода - это естественное право, которое ни один разумный человек не может предложить уничтожить. Это фактически признание того, что он слишком далеко зашел в сторону олигархии во время своего консульства. Теперь он знал, что если бы вельможи были более дружелюбны к населению, Цезарь не смог бы захватить власть. Поэтому он признает теорию народного суверенитета, которую нельзя было отрицать после событий 59 года, но при этом ищет способ, с помощью которого можно было бы предотвратить опасность такой уступки. Его

новая теория заключается в том, что политическое тело должно быть воспитано так, чтобы принимать руководство и советы какого-то сильного человека, который, подобно почитаемому *princeps senatus* древности, мог бы почитаться как опекун (*rector* или *gubernator*) и чей взвешенный совет был бы уважаем всеми. Он прямо говорит, что имеет в виду такого человека, как Сципион Аэмилиан, который временами выступал именно в таком качестве, даже когда имел лишь почетное звание *princeps senatus*.

В имеющихся у нас фрагментах точный замысел великой должности не проясняется. Один из исследователей считает, что Цицерон имел в виду Помпея, а Август позже попытался воплотить эту программу в жизнь при своем правлении.^[10] Несколько лет спустя Цицерон в письме к своему самому надежному другу говорит, что Помпей никогда не соответствовал росту его идеального ректора,^[11] что, похоже, является признанием того, что Цицерон имел Помпея в виду как возможного кандидата, хотя и опасался, что Помпей окажется неполноценным лидером. Вряд ли можно сомневаться, что у Цицерона наверняка были моменты сожаления о том, что государство не приняло его, Цицерона, для такого неофициального руководства после его консульства. Совершенно ясно, что если бы Цицерон в то время проявил себя как человек с выдающимися лидерскими качествами, он мог бы на долгие годы стать ректором того типа, который он описывает. Во всяком случае, в 43 году, после убийства Цезаря, Цицерон принял для себя должность ректора и губернатора, хотя и не занимал никаких должностей.^[12] Однако, сочиняя "*De Republica*" в 54-1 году, Цицерон вряд ли мог предполагать, что день его влияния вернется, пока Цезарь или Помпей остаются у власти.

Другая возможность заключается в том, что, когда Цезарь, казалось, нацелился на какую-то форму автократии, Цицерон питал надежду убедить этого могущественного человека своей монографией о правительстве принять конституцию старых добрых традиций и занять в соответствии с ней законное и достойное положение, каким некоторое время пользовался Сципион. Во всяком случае, в *De Provinciis Consularibus*,^[13] написанном в 56 году (за два года до того, как он начал писать *De Republica*), есть важный отрывок, в котором, после долгих лестных слов в адрес Цезаря, он предлагает, что, поскольку Цезарь был настолько же умеренным, насколько и мудрым, он будет готов принять конституционную должность и действовать в согласии с сенатом, если сенат будет действовать примирительно. Этот отрывок может быть самой надежной подсказкой при попытке разгадать намерения "*De Republica*".

Надежды Цицерона, однако, были разрушены. Помпей по-прежнему не заслуживал полного доверия, а Цезарь превратился в политика, нацеленного на собственное продвижение. Гражданская война и победа Цезаря устарели доктрины, которые Цицерон проповедовал в *De Republica*, и ему пришлось еще раз пересмотреть свою программу. Диктатура Цезаря временно разрушила республику, но Цицерон не мог не надеяться, что наступит день восстановления. Когда несколько лет спустя он писал *De Legibus*^[14], Помпей был мертв, Цезарь играл роль тирана, а у самого Цицерона было мало надежд на то, чтобы встать у руля власти. Поэтому он отказался от идеи *ректора*, но при этом понимал, что если Цезарь умрет или будет смещен, государству снова понадобится конституция. Поэтому в новом труде он возвращается к исторической традиции Сципионовой республики, но открыто закрепляет за сенатом лидерство, которое он негласно имел до времен Сципиона, предлагая позволить сенату контролировать законодательство путем требования ратификационного голосования (*eius decreta rata sunt*). Это предложение, устраняющее опасности, присущие трибунату, показывает, что Цицерон на примере карьеры Цезаря понял, что ректор может стать слишком влиятельным, что, хотя народный суверенитет должен быть признан в качестве

предохранительного клапана в законодательстве, сенат должен получить более твердую власть над законодательством, чтобы он мог контролировать как собрание, так и магистратов в критические моменты. Он снова, и по понятным причинам, стал сторонником аристократии.

У Цицерона была лишь одна короткая возможность еще раз встать у руля, и то во время войны с Антонием, в последний год его жизни, государство находилось в таком смятении и под таким давлением принуждения, что нелегко сказать, какой теории конституции на самом деле придерживался Цицерон. Во время его неофициального руководства (вероятно, он часто думал о себе как о *ректоре* своей *De Republica*) сенат вел войну под руководством *senatus consultum ultimum*, который был достаточно регулярным в периоды внутренних беспорядков. Когда возникла необходимость обложить всех граждан прямым налогом, чего не было с 167 года, сенат, похоже, проголосовал за эту меру, не обращаясь к собранию. Но и это, как бы нелогично это ни выглядело,^[15] следовало прецеденту. Наконец, именно сенат аннулировал законодательство Антония, что также было связано с обилием прецедентов. Однако в этот период был один законодательный акт, по которому можно судить о направлении мысли Цицерона. *lex Vibia*,^[16] акт, подтверждающий законность поступка Цезаря, было приказано представить *центуриатному собранию* на *auctoritas senatus*, и это ясно показывает, что демократическая конституция режима Цезаря теперь была не в фаворе. Вряд ли в данном случае плебейское собрание могло пренебречь страхом перед низшими классами, ведь мера была достаточно популярной. Эта процедура явно означала, что Цицерон хотел, чтобы сенат контролировал законодательство, используя наиболее консервативный механизм, предусмотренный старой конституцией Рима. Таким образом, последние действия Цицерона показывают его еще более далеким от демократической политики, чем те, которые он совершил во время своего консульства.

Этот обзор показывает Цицерона непоследовательным в партийной верности; он показывает, что вначале был умеренным, затем, побуждаемый ненавистью к сулланской тирании и насущными практическими потребностями, погрузился в демократию, но демократические излишества и ответственные должности привели его к консервативным симпатиям. Опыт и наблюдения заставили его пересмотреть свои теории, сначала в сторону либерализма, затем, реагируя на ошибки Цезаря, в сторону консерватизма. Однако мы не должны, как Моммзен, называть Цицерона отступником. В целом он следовал более прямым курсом, чем партии, которые менялись вокруг него. Не стоит также, как Хайнце, настаивать на том, что он был последовательным оптиматом все годы до своего консульства, ведь он всегда был готов искать новые теории правления, когда опыт доказывал несостоятельность старых. Наконец, мнение Зелинского о том, что он в целом действовал на основе теорий, найденных в его чтении, возможно, менее обосновано, чем любое другое. Цицерон много читал и, безусловно, почерпнул некоторые свои идеи из книг - охотник за источниками может найти параллели в изобилии, - но когда Цицерон действовал, это было не просто из-за того, что он нашел в книге, а потому что он имел реальный опыт и чувствовал, как он приходит к логическому завершению своих наблюдений.

Здесь мы попытались вкратце проиллюстрировать, как Цицерон пришел к своим выводам в политической теории через опыт, как в предыдущей главе мы подчеркивали судебный опыт как главный формирующий фактор цicerоновской прозы. В обеих этих областях Цицерон писал не как начитанный человек, передающий чужие взгляды, а как главный авторитет своего времени в силу собственных достижений. Проследивая свод философских эссе, которые он с удивительной быстротой составлял в течение шести месяцев отставки в 45 году,

мы обнаруживаем совсем другой продукт, поскольку, как он сказал Аттику, удивленному такой плодовитостью, это всего лишь парафразы и переводы с греческого.

В каком-то смысле, конечно, мы находим в них плоды опыта Цицерона, поскольку он обычно выбирал для пересказа то, что считал значимым, и в каждой работе опускал то, что ему не нравилось, расширяя и иллюстрируя те идеи, которые ему нравились. Кроме того, поскольку он заботился скорее о том, чтобы ясно изложить интересующие его моменты, чем о том, чтобы дать точный перевод греческого, получившиеся эссе часто, даже если они в какой-то степени являются мозаикой, дают нам очень точный цicerоновский образец. Поэтому значительная часть его философских сборников может быть воспринята как иллюстрация собственных убеждений Цицерона, достигнутых им на собственном опыте; и когда мы имеем дело с такой работой, может быть более плодотворным рассмотреть собственный вклад Цицерона в окончательный дизайн, чем охотиться за оригинальным карьером, из которого он черпал каждую *тессеру*.

Давайте обратимся к другой иллюстрации того, как взгляды Цицерона менялись и расширялись под влиянием личного опыта, пока, наконец, даже если он выражал свои мысли в перефразированных отрывках, ему не удалось заставить нас почувствовать, что он дает нам воплощение своих личных убеждений. Для этой цели мы можем рассмотреть его высказывания о выживании души после смерти.

В молодости, особенно во время гражданских войн, когда государственная карьера казалась на время закрытой, Цицерон много времени уделял изучению философии, и, будучи нормальным римлянином старого типа, для которого реальность жизни значила больше, чем метафизические спекуляции, для которого мир реальности был слишком интересен, чтобы оставлять время для мистических созерцаний, он, естественно, принял агностическое отношение Новой Академии к "непознаваемому". Вместе с Новой Академией он теоретически был готов признать "вероятности" и даже действовать исходя из вероятностей, но эпистемология его не привлекала. Конечно, существуют степени вероятности, и эти степени могут меняться в зависимости от настроения и случая. Когда Цицерон выступал перед народом, он мог увидеть достаточно правдоподобных аргументов в пользу Божественного, чтобы допустить его существование на данный момент. Но когда он писал своим близким друзьям, эта вероятность не казалась ему достаточно насущной, чтобы о ней упоминать. Вместе со многими другими государственными деятелями-агностиками своего времени он полагал, что официальное поклонение богам полезно для поддержания социальной системы,^[17] и это объясняет, почему, когда он выступал перед народом, давая официальные советы, его вера, казалось, расширялась. Не стоит относиться к такой вере очень серьезно. Проблемой выживания души - за исключением краткого обращения к платоновскому мифу в *De Republica* - Цицерон не занимался до самого конца жизни. Как и большинство римлян, он объяснял для себя фразы греческих мистиков простой формулой "Глория", которая при анализе сводилась к чему-то вроде "бессмертия славы"^[18].

Мы все знаем, какую огромную роль в воспитании аристократии в Риме играло стремление к славе и репутации. Поскольку у родителей и учителей не было религиозных авторитетов и фиксированных этических санкций, к которым можно было бы апеллировать при изложении требований долга, примеры героев предков и *mos majorum* стали их декалогом. В собственных домах детям показывали *изображения* их знаменитых предков и учили читать начертанные *титуты* их почестей и триумфов. "Поступай так же и ты" - таков был очевидный вывод из ежедневных уроков. Можно с уверенностью сказать, что постоянно прививаемое уважение к героическим предкам было самым мощным фактором этического воспитания, который знал Древний Рим. Когда Цицерон с такой готовностью бросает замечание о том,

что его волнует то, что потомки скажут о нем через тысячу лет, он показывает эффективность этой моральной педагогики. Снова и снова в своих речах он откровенно признается, что *Глория*, бессмертие славы, - это то, что побуждает его к непрестанной деятельности. Бессмертие "Невидимого хора"[19] было единственным выживанием, на которое рассчитывал нормальный римлянин из культурных слоев того времени.

Цицерон, который очень много читал греческих писателей, конечно же, сталкивался со многими мистиками. Он наслаждался поэзией мифов Платона; он был хорошим другом неопифагорейцев, таких как Нигидий Фигул, с которым у него были долгие беседы на эту тему в Эфесе в 51 году; он также общался и читал труды Посидония, который привнес много восточного мистицизма в свой стоицизм. Но все это оставляло мало следов в высказываниях Цицерона, пока его не постигло большое горе.[20] В феврале 45 года, за два года до его смерти, его дочь Туллия, его единственная глубокая страсть, умерла после долгих лет страданий. Цицерон полностью отдался своему горю и удалился в лес Астуры, где в течение нескольких недель гулял в одиночестве и общался с самим собой. Все его друзья присылали ему письма с утешениями, но это были типичные римские письма, которые мало что давали, напоминая лишь о том, что долг Цицерона - быть сильным, что жизнь мало что значит теперь, когда свобода потеряна, что его собственная жизнь близка к концу. Ему нужен был хоть какой-то луч надежды, и он обратился к книгам мистиков, чтобы они дали ему то, в чем он нуждался. Он читал, размышлял и временно принял "вероятность", которую он иногда использовал в речах перед населением, но никогда не считал полезной для себя. И он переписал ее в *a Consolatio*, чтобы сделать более убедительной. В основе этого памфлета лежал заимствованный у Платона аргумент Крантора о том, что душа обнаруживает способности, предполагающие вечное существование.[21] Но Цицерон довел аргумент до вывода, который ни Крантор, ни Платон не приняли бы, - вывода о том, что Туллий все еще живет, будет жить вечно как божественное существо, а если он божествен, то у него должно быть святилище. Это означает, что новая вера Цицерона, хотя и подсказанная ему чтением, которое до этого не имело для него никакой привлекательности, теперь была оживлена его глубокой любовью к Туллии, что она черпала свой смысл из его собственного опыта и должна была прийти к тому выводу, который диктовала его любовь к ней. Мы, конечно, знаем, что он искал оправдания этому выводу в любом авторитете, который мог найти. Он прямо говорит об этом в письме к Аттикусу:[22]

Пытаясь освободиться от мучительного жжения воспоминаний, я прибегаю к тому, чтобы напомнить вам кое-что. Что бы вы ни думали об этом, пожалуйста, простите меня. Дело в том, что некоторые авторы, над которыми я корплю, считают уместным именно то, что я часто обсуждал с вами, и я надеюсь, что вы это одобряете. Я имею в виду святыню. Пожалуйста, уделите ей столько внимания, сколько диктует ваша привязанность ко мне..... Я использую все возможности, дозволенные в столь эрудированный век, как нынешний, чтобы освятить ее память всевозможными мемориалами, заимствованными из гения всех мастеров, греческих и латинских. Возможно, это только разбередит мою рану: но я считаю себя заложенным своего рода клятвой или обещанием; и меня больше волнуют долгие века, когда меня не будет, чем мой короткий день, который, хоть и короткий, кажется мне слишком длинным. Я перепробовал все и не нашел ничего, что давало бы мне покой".

У греческих писателей, которые оправдывали апофеоз эллинских правителей, апеллируя к культу "Героев", он мог найти подобные аргументы и, похоже, даже использовал эвмеристические сочинения, поскольку закончил странное *Consolatio* словами:[23]

Если дети Кадмоса, Амфиона и Тындала были вознесены на небо во славе, то и она заслуживает этой чести. Это я совершу и с одобрения бессмертных богов провозглашу и посвящу тебя перед всем миром... как одного из бессмертных".

В его хорошо укомплектованной библиотеке греческих книг было полно подобных мистических идей, но до этого момента они не имели для него никакого значения. Теперь он решительно ухватился за эту идею, и Аттикусу, который, несомненно, считал ее мимолетной прихотью и не поощрял его, он писал почти каждый день, призывая его найти подходящее место для святыни, которую он собирался освятить, и нанять архитектора, который должен был спланировать ее возведение.

Это настроение мистицизма длилось, вероятно, всего несколько месяцев. Чтение, в котором он искал обоснование своим выводам, привело его к написанию "*Гортензия*", этого восторженного панегирика философии, который обратил святого Августина к новому образу жизни. В его фрагментах мы находим следы все того же неримского мистицизма. Затем в первом "*Тускуланском диспуте*", который он написал в мае того же года, он повторил суть аргументов, которые он использовал в *Consolatio*, и почти с такой же уверенностью. Однако в том же месяце он начал первый черновик "*Academica*", тщательный обзор эпистемологической теории, и это вернуло его к прежнему агностицизму. Теперь его письма проявляют все меньше интереса к предложенному святилищу. В июле они полностью прекращаются: похоже, что от "апофеоза" Туллия отказались.

Приведем еще одну иллюстрацию. Джеймс Брайс однажды подсчитал, что римское право все еще имеет влияние в судах примерно трехсот миллионов человек; он отметил, что оно приобрело такую способность благодаря тому, что юристы империи основывали каждый параграф статутов на общем принципе справедливости. Стру в своей блестящей монографии под названием *Summum jus summa injuria* недавно показал, что Цицерон, используя аристотелевские правила риторики, оказал мощное влияние на реформу римского права, подчеркивая в своих риторических трактатах требования справедливости в противовес статуту и намерения (*voluntas*) в противовес буквальному толкованию слова. Все это хорошо. Но процесс вряд ли был таким уж простым. Аристотелевские правила риторики не произвели значительных реформ в Греции, и в Риме они вряд ли окажутся менее сухими в практической жизни, если их оставить на милость учебников. Идеи нелегко возрождаются в такой безличной манере.

Есть две совершенно определенные причины, по которым идеи справедливости и намерения имели все шансы обрести значимость при цicerоновском дворе. Первая - существование peregrinus суда. Еще в 242 году до н. э. сенат создал специальный суд для чужеземцев, чтобы они могли использовать его в своих тяжбах с римлянами. Разумеется, он был придуман для того, чтобы привлечь торговцев в Рим гарантией того, что с ними поступят справедливо, и это мог быть только третейский суд, добивающийся справедливых решений независимо от римского устава и по формулярной процедуре. Мы знаем, как этот суд знакомил римлян с обычной практикой торговых народов, как он формировал уважение к *jus gentium*, как со временем приучил римлян уважать справедливость как вещь более священную, чем местное право, и как он приучил их использовать формулу, пока примерно к 150 году до н. э. даже городской суд не отказался от жесткого *legis actiones* в пользу формулярной процедуры, а эдикт претора встал в один ряд со статутом. Конечно, невозможно представить, чтобы фразы, выступающие за свободное толкование закона, переведенные из риторических школьных учебников, нашли отклик в Риме, если бы суды не были к ним готовы.

Но есть и еще один пункт в подсчете. Цицерон, изучавший право в то время, когда в отечественных судах происходила эта революция, начал долгую и влиятельную карьеру в качестве адвоката защиты, длившуюся сорок лет. В этой карьере он, как никто другой, нуждался в том, что можно назвать гуманной и социологической интерпретацией права. Конечно, он с жадностью ухватился за риторическое различие, проведенное греками, между словом и духом, между законом и справедливостью, но это различие уже было признано в Риме созданием peregrinus суда и фактически скрывалось в длинной серии законов, которые обеспечивали плебеям их права в течение нескольких веков бескровных компромиссов ранней Республики. Действительно, можно с уверенностью сказать, что Цицерон без помощи чужих идей обязательно развил бы свой энтузиазм в отношении справедливого толкования в течение своей долгой карьеры защитника, используя в качестве своего инструмента римский суд с его формулярной процедурой, его *jus honorarium* и его уважением к *aequitas* и *jus gentium*.^[24] Одним словом, реформа, уже проводившаяся на родине, дала Цицерону прекрасную возможность развить свою юридическую практику на принципах либерального толкования права и привлечь греческих авторов для полезной поддержки своих утверждений, и таким образом помочь в формулировании общих принципов, которые сделали гражданское право учебником для всего мира.

Цицерон был широким читателем, он черпал идеи из дальних и ближних стран, но при этом он применял прочитанное в тех местах, где сам размышлял, и применял творчески. Такова была реакция Цицерона на опыт на протяжении всей его жизни.

ФУТБОЛЬНЫЕ ССЫЛКИ

[1] Предисловия Тиррелла и Пурсера, а также краткие биографии Страхана-Дэвидсона и Буассье являются образцами здравого суждения о политическом поведении Цицерона.

[2] На протяжении всей своей жизни Цицерон не нашел ни одного доброго слова для Цинны, хотя он был достаточно демократичен, чтобы восхвалять Гракхов даже во время правления Суллы, *De Invent.* 1. 5.

[3] *Pro Roscio*, 136.

[4] *In Caecil.*, 70; *In Verr.* i. 37; iii, 81; *Pro Caec.* 69; *Pro Cluent.* 151; *In Toga Cand.*, ed. Stengl., 68; *Lex Agr.* ii. 81.

[5] *Pro Cluent.*, 151; *In Toga Cand.* 69; *Lex Agr.* ii, 10; 31; *Pro Rab.* 14, 15. В дни своей наиболее ярко выраженной симпатии к сенату он относится к Гракхам с меньшим почтением и порой заходит так далеко, что оправдывает их казнь.

[6] *De Imperio Cn. Pompei.*

[7] *Ad Att.* i. 4; *Plut. Cic.* 9.

[8] *Pro Corn.* ed. Stengl. p. 57.

[9] Харди (*Jour. Phil.* XXXIV, 16) отрицает, что на этом процессе рассматривался вопрос об аuctoritate сената, поскольку "Катилина" Саллюста и "Bell. Civ." признают конституционность *Sen. Cons. Ult.* Но Саллюст и Цезарь писали почти двадцать лет спустя, после того как Цезарь собрал сенат, чтобы использовать его по своему усмотрению. Тогда этот вопрос уже не имел никакого значения. В речи Цицерона "*Pro Rabirio*" определенно говорится, что речь шла о полномочиях сената.

[10] E. Meyer, *Caesars Monarchie: a thesis questioned by Heinze*. Сабин и Смит, Цицерон о Содружестве (1929), слишком пристально следят за греческими источниками.

[11] *Ad. Att.* viii. 11.

[12] Он, однако, не использует эти термины: ср. *Fam.* xi. 6: *adpetam huius rei principatum*; *Fam.* xii, 24, 2 (января 43): *me principem senatui populoque Romano professus sum*; *Fam.* x. 28: *totem rem publicam sum amplexus*.

[13] *De Prov. Proc.* 38 ff.

[14] См. C. W. Keyes, "Original Elements in Cicero's Ideal Constitution," *Am. Jour. Phil.*, 1921, 309 ff. Часть *De Leg.* была написана до смерти Помпея.

[15] Сенат, хотя и не был представительным органом, голосовал по всем налоговым законопроектам до того, как дань была отменена в 167 г. до н. э. Мало сомнений в том, что Гракхи изменили бы эту нелогичную процедуру, если бы дань осталась в их времена. В 43 г. Цицерон, вероятно, последовал единственному древнему прецеденту, не связанному с политической теорией.

[16] *Cic. Phil.* x. 17: *legem comitiis centuriatis ex auctoritate nostra laturus est* (Vibius Pansa).

[17] *De Natura Deor.* i. 3, написанная летом 45 года.

[18] Об использовании Цицероном славы см. *Pro Rabirio*, 29-30; *Pro Archia*, 28; *Pro Sestio*, 47; *Ad Att.* ii, 5. В конце жизни Цицерон написал на эту тему трактат в двух книгах.

[19] Джордж Элиот использовала в качестве девиза для своей поэмы на эту тему те самые слова Цицерона, которые он написал, когда предлагал воздвигнуть святилище Туллии: *longumque illud tempus cum non ero*, *Att.* xii. 18.

[20] Уорд Фаулер, *Религиозный опыт*, 385, видел значение этого опыта.

[21] Он цитирует его в "Тускуланах", i, 68.

[22] *Ad. Att.* xii. 18; любопытно, что в этом же письме он, говоря о себе, возвращается к своему старому агностицизму *in longum illud tempus cum non ero*.

[23] Цитируется Лактанцием, *Inst. Div.* i, 16.

[24] Об отношении Цицерона к *Jus gentium* см. *De Off.* iii. 17; i. 23.

ГЛАВА VIII ЛУКРЕЦИЙ И ЕГО ЧИТАТЕЛИ

В III веке до н. э. мы находим свидетельства того, что некоторые римляне начали сомневаться в существующих религиозных верованиях. Во время Второй Пунической войны преувеличенное суеверие среди низших классов, вызванное, по-видимому, рядом военных катастроф, привело к ярко выраженному восстанию против религии среди более просвещенного элемента.^[1] Энний, хотя он и обнаруживает склонность к пифагорейскому мистицизму, вполне естественную для человека, получившего образование в Тарентуме, способствовал этому движению, переводя Эвемера, чья работа, похоже, была утопическим

романом, в котором боги греческих мифов интерпретировались как человеческие существа, почитаемые после смерти. Если судить по более поздним цитатам из этого произведения, именно акцидентальный элемент особенно привлек внимание римлян. Конечно, еврипидовские пьесы, представленные Эннием и Пакувием, познакомили зрителей с фразами скептицизма, а некоторые из поздних греческих комедий, написанные, когда вера в олимпийцев практически исчезла, были шокирующе непочтительны к религии. В качестве примера можно привести *"Амфитруу"* Плавта. Его вряд ли можно было поставить иначе, как в греческой одежде, но при всем том такие пьесы, как правило, подрывали уважение к государственным культам. Одежда актера, конечно, была греческой, но высмеиваемое божество называлось латинским именем Юпитер, а не Зевс.

К сожалению, на месте ушедшей набожности, которая, хотя и не имела большой моральной ценности, обладала определенным сдерживающим влиянием, не появилось удовлетворительной философии. Самая здравая греческая философия сама устарела на родине и нигде не преподавалась за рубежом. Великая вера Платона в ратиоцинирование создала образный идеализм необычайно большой красоты - как моральной, так и эстетической. Но он не выдержал назойливого любопытства его искушенных греческих учеников. Аристотель, боявшийся воображения, почти сразу же начал строить науку на фундаменте тщательных и точных наблюдений, прежде чем снова довериться воображению. Эпикур, не имея достаточной научной подготовки, но испытывая здоровое уважение к природе, разработал материалистическую систему на основе теорий Демокрита и Левкиппа, которая предполагала эволюционный процесс творения без божественного вмешательства. Эта система была привлекательной, но настолько полной несоответствий и непроверенных гипотез, что привела более проницательных молодых людей Афин к полному агностицизму. Те, кто был склонен к мистицизму, нашли убежище в столь же легкомысленном пантеизме Зенона. К тому времени, когда римляне были готовы углубиться в метафизику, логические изъяны всех систем были отмечены самими греками. Мир мысли был в смятении. Люди потеряли веру в свои силы разгадать загадку Вселенной. Профессиональные философы ссорились, а остальные в ужасе уходили к более близким задачам.

Знакомство Рима с греческой философией произошло в этот несчастливый момент и под опекой самых жалких представителей греческой метафизической эристики, которые не могли предложить Риму ничего ценного. В 155 году Карнеад, находясь в составе афинского посольства в Риме, продемонстрировал свои диалектические способности, в один день восхваляя справедливость, а в другой с одинаковым успехом доказывая бесполезность предыдущей речи. Суть его аргументации сохранилась в третьей книге *"De Republica"* Цицерона. Молодые люди были в восторге от этого зрелища, но пожилые качали головой. Аргумент прагматиков показался им опасным введением в этику. Карнеада, как государственного посланника, следовало уважать, но Катон настоял на том, чтобы сенат поскорее закончил с ним свои дела, дабы скорее отправить его домой; и когда в следующем году в Рим прибыли два эпикурейских учителя, чтобы продемонстрировать свои доктрины, власти приказали им удалиться.^[2] История римской культуры могла бы быть совсем иной, если бы первые философы пришли с позитивным посланием, если бы платоновские диалоги все еще были в моде или если бы умы медлительных римлян постепенно подготовили к приходящему скептицизму доказательствами того, что новая философия сама по себе была лишь преходящей фазой. Как бы то ни было, скачок от старой ортодоксии к ничем не ограниченному агностицизму был слишком велик. Опасность для политической и гражданской стабильности в полной мере ощущалась осторожными сенаторами.

Демонстрация нелепой бесполезности нового обучения, если культура породила таких людей, как эти болтливые греки, была слишком очевидна. Рим был спроецирован на страх и ненависть к метафизической диалектике, от которой едва ли избавило столетие подобного опыта. Только Панаэций, стоик, добился большого успеха, поскольку, меньше занимаясь метафизикой и уделяя больше внимания этике того типа, который оправдывал римские представления о юриспруденции и политической деятельности, он был принят небольшим кругом людей, признававших лидерство младшего Сципиона. Таким образом, стоицизм приобрел респектабельность, но это был стоицизм, благоразумно суженный до этического догматизма.

После нескольких поколений колебаний молодые люди из семей стали посещать лекции в Афинах. Почти все они были сыновьями сенаторов, которые сами готовились к государственной жизни, и они выбирали себе учителей и курсы соответственно. Они нуждались в знании греческого языка не только из-за его великой литературы, но и потому, что греческий был языком очень важной части расширяющейся империи. Особенно они стремились к обучению у риториков, которые преподавали искусство Демосфена, искусство публичных выступлений и дебатов - все это было важно в сенате и суде. От этого зависело, какую философскую систему будут изучать студенты, ведь профессора философии возглавляли схоластическую иерархию, и каждый стиль речи был напрямую связан с соответствующей философской школой. Не случайно молодой человек, предпочитавший манеру изложения, впитывал стоическую философию, а тот, кто хотел более витиеватой манеры, удовлетворял свои философские потребности в кругах Новой Академии. Этот союз риторики и философии отчасти объясняет, почему эпикурейский материализм не сразу привлек внимание римлян, поскольку школа Эпикура уделяла мало времени риторике и поэтому не привлекала молодых людей, готовившихся к государственному строительству. Кроме того, нетрудно понять, почему в этих условиях и в связи с тем, что философия больше не была прогрессивной и плодотворной, она продолжала оставаться в Риме делом второстепенной важности. Молодые римские вельможи отправлялись в Афины за политической подготовкой, а не за общим образованием, и их учителя, соответственно, читали философские лекции как вспомогательные к риторике.

Об этом следует помнить, знакомясь с творчеством Лукреция, друга Цицерона, который первым из римлян представил философскую тему в привлекательном литературном облачении. Говоря о нем, мы не будем рассматривать Лукреция как поэта, ибо творчество Лукреция проистекает из вдохновения, не объяснимого источниками или средой, и не будем говорить о философской системе "*De Rerum Natura*", ибо он изобретает свою философию так же мало или так же много, как Мильтон, Теннисон или Браунинг свою теологию или свою социальную философию. Мы скорее хотим рассмотреть Лукреция в его римской среде, его реакцию на нее и ее влияние на него.

О самом Лукреции мы знаем очень мало, и этим мы обязаны главным образом несколькими странным замечаниям святого Иеронима, который не любил материализм, как и все отцы церкви. Даты, вероятно, 99-55 до н. э. Если это так, то Лукреций был немного моложе Цезаря и умер за одиннадцать лет до убийства Цезаря. Он был достаточно взрослым, чтобы с полным пониманием наблюдать всю ужасающую жестокость гражданских войн между марианской и сулланской фракциями, и этого было бы достаточно, чтобы отвратить чувствительного человека от политической жизни. Лукреций неоднократно говорит о латинском языке как о *patria lingua*, что подразумевает, что Рим был родным городом его семьи, и он также обнаруживает определенную римскую гордость в своих отзывах об иностранцах, а также симпатию к аристократии в своих пренебрежительных отзывах о

толпе.[3] Жизнь Рима была ему знакома. Его имя было хорошо известно со времен Лукреции, оскорбление чести которой вызвало беспорядки, приведшие к изгнанию тирана Тарквина. По меньшей мере тридцать шесть человек носили это имя с достаточным отличием, чтобы занять место в современной классической энциклопедии. Но принадлежал ли поэт к одной из благородных ветвей семьи, мы не знаем. Если же, что вполне возможно, он был сыном полководца, убитого Суллой за свою независимость, то нам понятен его ужас перед войной. Его когномен, Карус, несколько менее обычен в ранних записях, чем его имя, но он был на хорошем счету с момента его первого появления примерно за два века до времени поэта и до конца Империи.[4] Судя по тому, как Лукреций обращается к Меммию, человеку из определенной семьи и знатного рода, Манро обоснованно предположил, что поэт был на равных с этим представителем мелкой знати.

Великая поэма Лукреция "*О природе*", по-видимому, писалась в середине десятилетия последнего дохристианского века. Она была еще не совсем закончена, когда поэт умер; в предисловии Меммий обращается к нему как к человеку, находящемуся посреди опасности и, по-видимому, во всеоружии,[5] что, возможно, относится к управлению Меммием Вифинией в 57 году. Но предисловие предполагает нынешнее расположение книг, которое не было установлено до написания книг 1, 2 и 4. Возможно, это предисловие было сделано для неполного презентационного экземпляра, который должен был сопровождать Меммия, когда он отплывал в Вифинию весной 57 года. В отношении легенды о том, что поэт переживал периоды безумия, мне остается лишь повторить суждение известного врача доктора Ослера:[6] "О любовных филтрах, вызывающих безумие, мы можем прочитать правду в одной из глав этого приятнейшего руководства по эротологии, "*Анатомии меланхолии*". О безумии любого типа, которое оставляет разум, способный в светлые промежутки времени писать такие стихи, как *De Rerum Natura*, мы ничего не знаем. Единственная ценность мифа - его случайная связь с поэмой Теннисона". Это, конечно, не исключает возможности того, что Лукреций покончил с собой в приступе безумия, хотя то, что отец церкви сообщает о члене эпикурейской секты, не следует воспринимать слишком серьезно. Выдача желаемого за действительное часто заканчивается неверной оценкой источников.

Поэма Лукреция может быть причислена к "*Потерянному раю*" Мильтона как целенаправленное произведение искусства. Милтон стремился "оправдать пути Божьи перед человеком" в стихах, которые должны увлечь читателя своей эмоциональной красотой; Лукреций, в равной степени осознавая требования искусства, провозгласил своей главной целью устранить страх перед богами, описывая творение как естественное и независимое от божественного вмешательства. Милтон - один из последних дидактических поэтов; Лукреций писал, когда дидактическая традиция была еще общепринятой. Он писал стихами, потому что так поступали его предшественники, ранние философы, которые действительно полностью писали стихами в те времена, когда чтение и письмо не были общепринятыми, когда обучение велось из уст в уста, а ритм казался законным подспорьем для памяти. Дидактический стих, поначалу вынужденный, утвердился в самой своей массе и был принят в качестве привычной формы Эннием и Вергилием, а также Лукрецием. Современному читателю не нужно прилагать больших усилий, чтобы приспособиться к образной и многокрасочной фразеологии, используемой в научных аргументах, если принять традицию как жизненно важную и непререкаемую.

Аргумент Лукреция в самом кратком виде таков: Преступления, которые нарушают общественный порядок, вызваны страхом - страхом смерти. Этот страх проистекает из

предчувствия того, что боги могут сделать с заблудшей душой. Желание избежать смерти и страшного загробного мира толкает людей на накопление богатства и власти дурными методами. Очевидно, что путь к спокойной жизни лежит через веру в то, что смерть - это простое растворение, и что боги нисколько не озабочены поведением человека.

Доказательством обоснованности этой веры служит атомистическая философия Эпикура, объясняющая создание вселенной из скопления атомов без участия божественной деятельности, рассматривающая живые существа, включая человека, как атомарные, и трактующая человеческий прогресс не с точки зрения божественного вмешательства, а с точки зрения теории "выживания сильнейших". Таков аргумент Лукреция. Он полон заблуждений, как и всегда была наука. Наше поколение воспитывалось на твердой, нематериальной молекуле Дальтона, которая теперь кажется такой же древней, как и лукрециевский атом. Кюри разрушили ее, и мы приняли вместо нее электрон Резерфорда; пять лет назад квантовая теория привела к калейдоскопическому атому Бора, который с тех пор уступил место новым теориям Шредингера и тех, кто решительно ставит под сомнение материальный атом. В 1907 году Оствальд назвал закон сохранения величайшим открытием девятнадцатого века, но к 1924 году ученые усомнились в том, что это вообще закон. Это произошло за одну короткую жизнь. Мы не требуем окончательности в науке, хотя, подобно Лукрецию, молодые ученые каждого нового поколения хватаются за новейшую гипотезу и принимают ее за истину. Теория электронов, правильная или неправильная, кажется некоторым из нас оправдавшей себя не только благодаря своей силе пробуждать воображение, но и в качестве растворителя, способного разрушить предшествующий догматизм, доказав, что он более эффективен. Такова была красота, которую Лукреций открыл в своей новообретенной науке. Для него лично она означала освобождение, романтику и поэзию, и он потратил всю свою энергию на то, чтобы дать другим то, что он нашел. Он уверяет нас, что все его существо пронзает трепет, когда он позволяет своему мысленному взору увидеть видение творения.

Moenia mundi

discedunt, totum video per inane geri res.

Он настолько поглощен своей работой, что ночами напролет излагает увиденное, и, наконец, когда он засыпает, его сны все еще посвящены видению творения.

Однако в самом начале мы натываемся на глубокую загадку, пытаюсь представить себе этого человека в его обстановке. Как он мог предположить, что страх перед наказанием после смерти был определяющим фактором в социальной этике, когда римляне этого периода еще не выработали никакой четкой эсхатологической системы, и когда только образованные люди начали читать платоновские мифы и стоические фантазии о возможной будущей жизни? Цицерон в старости, когда после полного поражения и очень глубокого личного горя ему нужна была вера в доктрину компенсации, пытался найти аргументы в пользу теории выживания души. Но *тускуланцы* не представляют Цицерона в расцвете сил, когда он, как и другие культурные римляне, думал о бессмертии только в терминах пережитой славы. Цезарь, выступая в сенате, предполагал, что его аудитория принимает смерть как окончательный конец, а Катулл в своем "*Nox est perpetua una dormienda*" выразил общее мнение. Надгробные надписи республиканского периода довольно сдержанны в этом вопросе, в то время как более многословные надписи империи, изобилующие мистической фразеологией, принадлежат в основном рабам из Азии. Эпитафии настоящих римлян молчат о будущих наказаниях и наградах.

Недостаточно сказать, что главный аргумент *"De Rerum Natura"* исходит от Эпикура. Язык Лукреция настолько энергичен и идет гораздо дальше, чем у Эпикура, что мы можем быть уверены, что его вдохновил какой-то личный опыт. У этрусков, живших к северу от Тибра, уже давно сложилось вполне определенное представление о жизни после смерти. Настенные росписи на этруских гробницах дают восхитительные картины банкетов блаженных, но также и жуткие портреты Харона и Тухулча, бичующих души проклятых. Фрески Джотто и картины Данте о потерянных душах в аду дают почти такую же верную интерпретацию этруских, как и христианских представлений. Если бы у нас была биография Лукреция, мы могли бы узнать, что он провел несколько лет своего детства среди этрусков или что у него была этрусская кормилица, которая наполнила его неримскими суевериями, которые могла развеять только тщательно продуманная философия. Для столь чувствительного поэтического воображения, как у него, подобные детские верования могли стать причиной мучительной боли. Мы не знаем объяснения. Все, что я могу предположить на данный момент, это то, что у поэта вполне мог быть какой-то опыт в юности, который придал стихотворению окраску, удивляющую нас в современнике Цицерона, и который сделал новую эпикурейскую веру особенно ценной для него.

Вполне возможно, что неверный анализ инстинктов заставил его подчеркнуть этот момент. Приняв предположение Эпикура о том, что причиной ненормального поведения является страх, он усиленно его отстаивал. Похоже, он не догадался, что страх смерти легко объяснить как наследство от тех, кто наиболее успешно избегал смерти; вместо этого он стремился объяснить инстинкт самосохранения суеверием и обвинить это суеверие в поступках, которые на самом деле вызваны мощным инстинктом. Как, спрашивается, мог бы человек позволить жадности настолько овладеть им, что он стал бы воровать, обманывать и даже убивать, если бы им не двигало неумеренное желание избежать нужды, которая может принести смерть и страдания после смерти? Таков аргумент, который, похоже, в значительной степени принадлежит ему самому.

Итак, в своих намерениях он совершенно искренен, что бы мы ни думали о логике его аргументов. Однако в своих энтузиазмах он выдает, что его вдохновляет не негативный миссионерский дух, а желание, чтобы каждый человек познал красоту науки. Платон говорил о гипнотическом видении "идей" - экстатическом возбуждении, которое постигает философа, проникшего в божественное знание. Мы знаем, с каким энтузиазмом было встречено сообщение сэра Исаака Ньютона о законах тяготения, с какой радостью ученые в наши дни слышали о распаде атома и космических лучах, проникающих в нашу атмосферу. Таким же, должно быть, было возвышение этого римлянина, когда он почувствовал, что может отбросить детские суеверия, внезапно пронзить границы Вселенной и увидеть туманности, формирующиеся в планеты, когда он понял, как ему казалось, что энергия живет вечно, что материя вечна, что Вселенная бесконечна, что в выживании приспособлений есть обещания вечного прогресса, что закон и порядок правят Вселенной.

His ibi me rebus quaedam divina voluptas

percipit atque horror.

Его поразило, что он настолько увлекся, что не мог заснуть, что должен был сидеть всю ночь напролет, удовлетворяя свою душу видением, которое ему открылось. Материализм называют непоэтической темой. Возможно, для нас это так, но для римлянина, воспитанного в скучных лабиринтах политеизма и нелепых детских сказок, выдаваемых за космологию, это было внезапным освобождением. Он нашел тему высочайшей поэтической ценности,

эпическую историю о происхождении жизни; и Вергилий, наполовину отвергавший его аргументы, все же был достаточно поэтичен, чтобы понять, что Лукреций открыл самую возвышенную из всех поэтических тем - "Феликс можем" (*Felix qui potuit*).

Юноши, которые подрастали, когда поэма Лукреция была опубликована, быстро обратились к его вере, несмотря на то, что афинский сад до тех пор был непопулярен. Вряд ли юношей прельщала доктрина гедонизма, которую Лукреций почти не принимает во внимание. Ведь гедонистический расчет был столь же строг в своей морали, как и стоический аргумент покорности природе. Скорее всего, именно обращение к воображению и эстетическому видению, раскрытому Лукрецием, свалило с ног молодое поколение того времени.

Есть еще одна плодотворная идея - идея прогресса, которая впервые вошла в сознание римлян благодаря творчеству Лукреция. Наша современная вера в механистический прогресс, ставшая фетишем после принятия дарвинизма, порой препятствует самокритике и поощряет фатализм до такой степени, что его ценность как стимулятора может почти полностью сведена на нет. Поколение, которое могло бездумно ввязаться в самую глупую и преступную войну всех веков и при этом бездумно настаивать на том, что она была высшим плодом цивилизации, несомненно, было одурачено ошибочным эволюционным *post hoc ergo*. Для нас, постдарвинистов, это полезное напоминание о том, что афиняне времен Перикла во многих отношениях достигли творческой культуры, которой с тех пор не удалось достичь ни одному народу. И все же эволюционная доктрина прогресса, прочитанная с вниманием ко всем ее последствиям, несет в себе бодрящий оптимизм. До написания Лукреция - а сам поэт еще не до конца освободился от старых представлений - римляне считали золотой век прошедшим, и поэтому они слишком смирились с фатализмом, присущим убеждению, что следует ожидать дальнейшего ухудшения.

Вера в золотой век прошлого возникла из нескольких источников: из гесиодовских генеалогий богов и "героев", из ранней наивной веры в реальность гомеровских описаний, из склонности родителей противопоставлять нравы нового поколения изысканным и избранным воспоминаниям своей юности и из утопических картин романов, удобно помещенных в далекое и давнее прошлое. Все это и многое другое породило "золотой век" времен Хроноса. Римляне находили подобные истории правдоподобными. У них тоже была великолепная традиция героев предков, которые, несомненно, обладали прекрасными качествами простого пуританско-аграрного примитивизма - способностью переносить трудности и боль, семейной преданностью, верностью и воздержанием, - которыми восхищались поздние римляне, но которых слишком часто не хватало в современной жизни. Завоевывая мир, они сталкивались со многими нецивилизованными народами и имели возможность отметить эти качества у всех не развитых народов.^[7] В руинах развалившихся деревень Лациума они видели свидетельства того, что земля больше не плодоносит, как раньше, и вывод был готов, как указывает сам Лукреций, что мать-земля уже не так плодородна, как в молодости. Кроме того, когда им попадались гробницы доисторической эпохи,^[8] особенно склепы этрусских князей, во многих из них они находили роскошную мебель из золота, серебра и бронзы, что заставило их принять гесиодовскую хронологию - несомненно, основанную отчасти на аналогичных наблюдениях в Беотии - о кажущейся последовательности золотого, серебряного, бронзового и железного периодов.

Соответственно, было достаточно причин для того, чтобы принять известные утопические фантазии греческих поэтов. Сам Лукреций не полностью освободился от этих верований. Эннийские портреты античных героев и описание первобытной простоты импонировали ему. Он не считал, что римляне, которых он видел во времена Сулланской резни и

Катилинианского заговора, были равны по нравственности тем, кто жил в более ранние времена. На самом деле это было не так. Произошел заметный спад.

Тем не менее, как мы видели, теория эволюции, которую он принял, позволила ему заметить, что в некоторых отношениях цивилизация действительно означала прогресс, что в искусстве, в области мысли, в институтах власти и права был настоящий прогресс. В своей пятой книге[9] он замечает в интимной ноте, выдающей его личные наблюдения:

Поэтому и сейчас некоторые искусства получают последнюю шлифовку, некоторые даже находятся в процессе роста: только что были усовершенствованы корабли; только вчера музыканты родили мелодии; также и эта природа или система вещей была открыта недавно, и я, самый первый из всех, только сейчас оказался в состоянии передать ее родными словами".

Весь очерк Лукреция об эволюции общества (V, 1011 и далее), хотя и изобилует сожалениями о совершенных ошибках, свидетельствует о твердом убеждении, что в целом тенденция была к улучшению, и это мнение ясно выражено в конце (перевод Мурро):

Корабли и пашни, стены, законы, дороги, оружие, одежда и все подобные вещи, все призы, все изящества жизни без исключения, стихи, картины и чеканка статуй из тонкой кости - всему этому *практика*, вместе с приобретенными знаниями неутомимого ума, учила людей медленно, по мере того как они продвигались по пути шаг за шагом. Таким образом, время постепенно выводит каждую отдельную вещь перед глазами людей, а разум возносит ее в пределы света; ведь вещи должны выводиться на свет одна за другой и в должном порядке в различных искусствах, пока они не достигнут своей высшей точки развития.

Иногда говорят, что Лукреций не сделал окончательного плодотворного умозаключения о том, что прогресс может продолжаться в будущем - что является доминирующей нотой в современной эволюционной литературе. Правда, поэт, чьей задачей было описывать, а не пророчествовать, не подчеркивает ноту оптимизма, но когда он прямо говорит, что некоторые искусства "даже сейчас находятся в процессе роста", он уже приверженец полной теории. А если человек убежден, что творческий процесс в целом был прогрессом, за ним следует и все остальное, и теория Общественного договора, которой Лукреций так полно посвящает себя, опирается на глубокую веру в то, что лучшие люди своими усилиями помогали и будут помогать прогрессу. Вергилий, близкий читатель Лукреция, сумел в четвертой "*Эклоге*" перенести золотой век в будущее, а в "*Георгиках*" он выражает убеждение, что люди сами, осознавая свои потребности, совершенствуют искусства и ремесла. Здесь мы сразу видим последствия новой эволюционной идеи. Цицерон также демонстрирует практический оптимизм, готовый взять на себя труд по улучшению условий жизни. Хотя он никогда прямо не обсуждает этот вопрос, в "*Бруте*" он прослеживает эволюцию римского ораторского искусства, демонстрируя его последовательное совершенствование, а в "*De Republica*" и "*De Legibus*", где он принимает эволюционную теорию социального прогресса, он снова и снова утверждает, что долг государственных деятелей - содействовать этому прогрессу своими усилиями. Наконец, Сенека также уловил всю суть евангелия прогресса. Будучи стоиком, он должен был последовательно придерживаться обескураживающей теории циклов. То, что он этого не сделал, несомненно, объясняется его большой любовью к эпикурейской науке[10].

Я уважаю открытия мудрых людей и почтительно отношусь к изобретателям... но давайте и мы поступим как хорошие родители: увеличим наследство этих вещей; пусть имущество перейдет к нашим преемникам с некоторым приращением. Многие еще предстоит сделать и будет сделано; и человек, родившийся через тысячу лет, не будет иметь возможности приумножить полученное".

Конечно, Бьюри не совсем понимает, что античная идея прогресса не смотрела в будущее.

Лукреций также отвечал на темпераментные наклонности римлян, когда подчеркивал важность наблюдения и индуктивной логики в философии. Римляне Республики не любили мистицизм и созрели для космологии, которая заменила бы чувственное восприятие туманными тайнами. Они также были нетерпимы к абстракциям и мало продвинулись в таких дедуктивных науках, как математика. Огромный опыт в практических государственных делах приучил их к привычке организовывать комитеты для сбора данных, на которых основывались уставы городов, договоры с соседями и формы правления провинций. К формальным планам, сформированным на основе априорных ратификаций, они научились относиться с недоверием. Они всегда медленно, путем экспериментов, подходили к обобщениям. Характерно, что, не сформулировав общего принципа справедливости, они создали суд справедливости для рассмотрения дел иностранцев за сто лет до того, как обнаружили, что применяют на практике принципы, которые греческая теория вывела из философии, не имея возможности реализовать их в действительности.

Демокрит уже давно выдвинул гипотезу естественного творения, а Лукреций принял теорию от Эпикура. Сам Лукреций считал необходимым подчеркнуть для римлян подход к теориям путем индукции от наблюдаемых данных, а также представить эти данные в виде череды захватывающих картин. В своей первой книге, утверждая, что не существует сотворения мира чудом, он подводит к обобщению ряд тщательно установленных фактов, которые дают прочную основу для окончательной индукции:

Растения прорастают из семян, им всегда требуется время для роста, им нужна растительная пища и обработка почвы, которая делает эту пищу доступной, и они неизменно вырастают в тот же вид, что и родительское растение.

Под каждым утверждением этой серии лежит масса тщательных наблюдений, проверенных тем, что Джон Стюарт Милль называет методом "согласия и различия", а эти достоверные выводы, в свою очередь, используются для окончательного вывода о том, что сотворение чудом неизвестно. Аналогичным образом в третьей книге он с помощью того же логического процесса доказывает, что, поскольку болезнь, кома, возраст, яд и все, что влияет на тело, также влияет на разум, разум имеет фактический контакт с телом. Стандартный метод "сопутствующих вариаций" также часто используется, например, во второй книге, где аргумент выглядит так: поскольку тяжелые и легкие тела падают в воздухе почти равномерно, чем в тяжелой воде, они будут падать с одинаковой скоростью в вакууме. За исключением шестой книги, в которой Лукреций внимательно следит за источниками, богатство примеров Лукреция, похоже, в значительной степени взято из его собственного запаса.

По правде говоря, большинство категорий индуктивных методов, предложенных Миллем, подразумеваются Лукрецием, поскольку эпикурейцы в его время были заняты защитой своего использования индукции от нападков стоиков. Логический трактат Филодема,^[11] который, конечно, не был известен Миллю, был написан, по-видимому, вскоре после смерти Лукреция, и совсем не исключено, что Лукреций слышал лекции Филодема до того, как они были представлены публике. В этих лекциях автор много говорит об обоснованности тщательно подобранной аналогии, ведь в области ненаблюдаемого - в эволюционной

космологии, в теории атома, в психологии - метафора и симили всегда были и будут плодотворными инструментами науки. Но Филодем в конце концов настаивал на необходимости основывать все умозаключения на чрезвычайно тщательном наблюдении, использовать только существенные сходства и уместные сравнения, и он подразумевал, хотя и не говорил об этом прямо, что необходима любая проверка на "согласие", "различие" и "остаток". Конечно, эпикурейцы впадали в заблуждения, связанные с неполнотой данных, как и вся наука, основанная на индуктивных методах, и как новички они были явно нетерпеливы к промедлению и излишне оптимистичны; но правильные формы индуктивных процессов использовались повседневно, и если бы Бэкон и Милль знали трактат Филодема, который так хорошо объясняет живописные аргументы Лукреция, они бы проявили больше уважения к "мудрейшим из древних".

Именно на службу индуктивной логике поставлена большая часть поразительных образов Лукреция. Поэтическое качество книги - это ни в коем случае не "фиолетовая заплатка", это не дополнение, как коринфские колонны, наклеенные на римские бетонные стены в декоративных целях. Картины всегда будут основаны на необычайно точных наблюдениях за природой, чтобы они могли служить своей цели в качестве отправных точек индукции или, если индукция была неосуществима, в качестве основы для какого-то значимого аналога. Они настолько ярко представлены, что аргумент, который они несут, невозможно забыть. Чтобы осознать их жизненно важную функцию в аргументации, достаточно вспомнить несколько примеров: Скаковая лошадь, скачущая вперед под гонг, птицы, которые начинают петь с первым лучом утреннего света, стадо пасущихся овец, которые издали кажутся не шевелящимися, частицы пыли, порхающие в лучах солнца, внезапное величие рассвета, морские чайки, кричащие над волнами, корова на пастбище, у которой отняли теленка, рыбы, плавающие в текучей воде, мошка, которая настолько легка, что ее вес не ощущается, собака, лающая на сон или обманутая воображаемым запахом. Наука в таких отрывках не менее точна из-за яркого натурализма описаний. Она действительно адаптирована к римскому образу мышления, поскольку сухой неизобразительный стиль Эпикура, слишком охотно довольствующегося догматическими абстракциями, не произвел бы на римлян особого впечатления.

Можно задаться вопросом, почему, хотя Лукреций обладал столь ясным представлением о процессах и инструментах индуктивной логики, так мало времени было потрачено на лабораторные эксперименты, которых так желал Бэкон. В наших книгах по логике часто предполагается, что процессы мышления человека были недавним изобретением, как будто никто не рассуждал дедуктивно до Аристотеля или индуктивно до Бэкона. С таким же успехом можно предположить, что ни один человек не пользовался хрусталиком глаза, пока кто-то не обнаружил его существование при препарировании. В самом деле, замечания Наусикаа к Улиссу так же наполнены плодами глубоких рассуждений, как и мольбы филадельфийского адвоката, а палеолитические дикари, изготавливавшие в первобытных лесах каменные топоры и огненные поршни, использовали те же формы логики, что и современный химик в своей лаборатории. Вывод Леви-Брюля о том, что "дологический человек" жил сразу после протоистории, не слишком убедителен для классициста. То, что иногда называют историей логики, - это, конечно, не история приобретения логических способностей, а история сознательного анализа процессов, которые уже давно использовались.

Ранние греческие писатели, естественно, устремились к великим и захватывающим вопросам о Боге и Вселенной. Здесь аналогия и дедукция могли дать более быстрые результаты, чем индукция, поскольку проблема находилась за пределами досягаемости

прямого наблюдения. Кроме того, математика могла опираться на несколько кажущихся универсальными максим, которые считались самоочевидными на протяжении многих веков человеческого опыта. Здесь весь прогресс оказался в дедуктивных формах мышления. Однако, когда после самого быстрого прогресса, который только может зафиксировать история науки, продвижение в этом направлении остановилось, и оказалось, что *априорная* ратификация не ведет дальше, атомисты снова начали с самого низа, с минутных наблюдений и терпеливой индукции. Они использовали лабораторный метод, хотя поначалу не было необходимости создавать искусственную лабораторию, так как природа предоставила ее в непосредственной близости от себя с неисчислимыми данными, которые еще не были зарегистрированы. Зачем было сажать семена и наблюдать за законами творения в садовом ящике, пока не были изучены обширные сады природы? Этот метод был столь же надежным и на данный момент гораздо более плодотворным. Именно в этот момент в дело вступил Лукреций. Научные эксперименты действительно уже начались там, где природа не давала достаточно точных результатов - вспомните Аристарха и Архимеда, - но они не продвинулись далеко; однако не из-за недостатка научного любопытства или неспособности оценить ценность экспериментов, а потому, что более быстрые результаты все еще можно было получить, используя богатый запас данных природы.

Конечно, не следует переоценивать значение индукции и использования научных процессов Лукрецием. Некоторые из крупных достижений формальной логики никогда не ценились так высоко, как у него. Например, у Эпикура и его предшественников понятие бесконечности было получено дедуктивным путем и умело использовалось для того, чтобы обеспечить время, пространство и материал для эволюционного предположения. Лукреций в полной мере оценил ценность этой концепции, осознав, что творческий процесс естественной эволюции ни на минуту не мог быть принят, поскольку удивительно запутанная Природа, которую нужно было объяснить, могла быть объяснена только на основе гипотезы бесконечности. И бесконечность была для него не просто логической необходимостью, это была стимулирующая концепция, которая возносила воображение человека в царство высокой поэзии:[12]

Ибо мой разум человеческий

Теперь ищет природу огромного Запределья

Там, по ту сторону, бескрайней суммы.

Что лежит за валами мира,

К которой дух жаждет заглянуть вдаль,

К которой стремительный полет мысли

Летит беззаботно вперед.

Для Лукреция как римлянина характерно и то, что, хотя он и принял философию, которая делала все творение родственным - в этом отношении Лукреций может считаться основателем философского романтизма, - он отказался от классического гуманизма, который настаивал на том, чтобы видеть в человеке хозяина своей судьбы. Нет сомнений в том, что на протяжении всей поэмы прослеживается сильный крен в сторону романтизма. Человек здесь неотделим от природы. Пылкий нрав холерика, как и свирепость льва, объясняется атомным составом души.[13] В хладнокровном быке присутствуют элементы, преобладающие в людях благоразумных, а трусость человека объясняется физически, как дрожь оленя. При всем этом человек снимается с пьедестала, на который его вознесла

идеалистическая философия, и через черный ход, так сказать, возвращается в лес Пана, где в прошлом люди играли с сатирами и четвероногими в счастливые дни мифопоэзии. То, что Лукреций в полной мере осознал поэтическое значение этого научного родства всех живых существ, видно из его проэпия, где весна изображается как брачный сезон, сезон песен и радости для всего творения без исключения:

Et genus aequoreum, pecudes, pictaeque volucres...

Amor omnibus idem.

Ибо как только раскрывается весенний аспект дня и подует свежий ветерок Фавония, благоприятствующий рождению, сначала воздушные птицы, о Венера, подают знаки о тебе и твоём вхождении, основательно пораженные в сердце твоей силой. Затем дикие стада устремляются по злачным пастбищам и переплывают быстрые реки: так каждый, плененный твоими чарами, с желанием следует за тобой, куда бы ты его ни повела. Да, по всем морям и горам, по всем рекам, по лиственным жилищам птиц и по травянистым равнинам, вселяя в груди всех любовь, ты побуждаешь их каждый за своим родом продолжать свой род с желанием".

Здесь впервые в литературе мы получаем, возникнув из атомной науки, весеннюю поэзию песни трубадура. Лукреций извлек из своей науки всю ценность романтической поэзии.

Но, сделав это, он не забывал, что является истинным римлянином и что человек должен обладать достоинством, приличествующим его властной независимости. В этот момент он в полной мере воспользовался эпикурейской *климактерией* и утвердил способность человека к самообладанию. В тончайшем атоме души заложена зародыш свободной воли. "Откуда, спрашиваю я, вырвана у судьбы сила, с помощью которой мы идем вперед, куда ведет нас воля?" И даже объяснив темперамент ссылкой на атомный состав, поспешил уточнить свое утверждение, добавив: "Следы различных натур, которые разум не в состоянии изгнать из нас, настолько незначительны, что ничто не мешает нам жить жизнью, достойной богов". Действительно, вся его жизнь была миссией, которая выявила в нем глубокого гуманиста. Человек, который посвящал свои дни и ночи тому, чтобы изгнать из общества паралич, вызванный суеверием, побудить людей использовать разум, чтобы они могли обрести "жизнь, достойную богов", не был приверженцем натурализма в современном понимании этого слова. Действительно, в некоторых отрывках Лукреций, кажется, готов принять человеческую природу по очень высокой оценке. Уродство жизни объясняется не столько ее недостатками, сколько природой, извращенной навязанными страхами, необоснованными желаниями и искусственными институтами, от которых просвещенный разум мог бы с легкостью избавиться.^[14] Конечно, во всем этом есть некоторая непоследовательность, ведь под всем этим скрывается вековая борьба между детерминизмом и свободой, и эта непоследовательность становится тем более очевидной, что, как ни странно, в "Лукреции" поэт поддерживает ученого против гуманиста. Но, дочитав поэму до конца, читатель выходит из нее с убеждением, что, хотя поэт не был подавлен, за перо взялся римлянин, осознавший свою моральную ответственность. В этом отношении атомные теории последних лет не доказали, что Лукреций ошибался.

ФУТБОЛЬНЫЕ ССЫЛКИ

[1] W. Warde Fowler, *Religious Experience*, chap. XV.

[2] *Athenaeus* xii. 68.

[3] *Patria*, iii. 260; iv. 970; i. 41. См. введение к прекрасному изданию Лукреция Меррилла, стр. 13-14.

[4] Маркс, конечно, ошибался, утверждая, что имя Карус подразумевает скромное происхождение. См. "Имя Т. Лукреция Каруса" в *Studies in Honor of Hermann Collitz* (1930); p. 63.

[5] См. *Class. Phil.* XIV, 286.

[6] Президентское обращение д-ра Ослера к Классической ассоциации (Англия), 1918-19 гг.

[7] *Lucr.* v. 17.

[8] *Lucr.* ii. 1168; v. 800, об упадке сельского хозяйства. Большинство великолепных ранних гробниц, раскопанных в прошлом веке, были найдены уже раскопанными; некоторые из них, очевидно, были найдены римлянами и должны были дать изделия, столь же богатые, как из гробницы Реголини-Галасси.

[9] v. 332 ff. (tr. Munro).

[10] Seneca, *Epist. Mor.*, 64. 7; 104. 16; *Quaest. Nat.* 1 pref., vii. 25-31.

[11] Philodemus, περὶ σημείων, ed. Gomperz, 1865, с дополнительными чтениями из папируса Филиппсоном в *Rhein. Mus.* (1909). См. Weltring, *Das σημείον in der Aristotelischen, Stoischen und Epikureischen Philosophie* (Bonn, 1910). Филодем предвосхитил некоторые из трудностей, которые впоследствии беспокоили Милля, заметив, что в некоторых индуктивных проблемах одно наблюдение дает достоверные выводы, тогда как в других требуется очень много (Gomperz, 19, 13); он знал, что многие заблуждения связаны с использованием недостаточного количества примеров (Gomp. 30, 2; 35, 15), что хорошо не только наблюдать природу, но и проводить систематические исследования и использовать наблюдения других (Philippson, *loc. cit.*, 13), что наблюдатель должен выбирать существенные сходства, используя способ "согласия", и исключать выводы, как только появляется опровергающий пример (Gomp. 13, 1; 17, 30; 20, 32), и подчеркивал необходимость использования принципа различия (Gomp. 18, 15; Phil. p. 28). Этот трактат, который, вероятно, в значительной степени опирается на Зенона, еще не полностью восстановлен, и, будучи защитой от нападок стоиков, он не может считаться формальным и полным изложением индуктивной логики. Но в зародыше он содержит большинство существенных замечаний Дж. С. Милля.

[12] *Trans.* W. E. Leonard.

[13] iii. 290 ff.

[14] ii. 23; iii. 57; v. 1105.